عُمَر فرّوخ

هذا الشِعْر الحدَيث ...

النَّاشِر

دار لبنان للطباعة والنشر

بيروت - لبنان

هذا الشعر الحديث

عُمَر فَرّوخ

هذا الشّعْر الحديث..

الناشر
دار لبنان للطباعة والنشر
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى

الإهداء

هذا بحثٌ في الشعر من حيثُ هو تعبير واضحٌ عن فكرٍ واضح في سياقٍ جميل من القول القائم على النظم الموسيقي والمقيّد بالقافية أو بنظام من القوافي مما يكسب القول الجميل لحنا .

ولا شكّ في أن الشعر تعبيرٌ عن الشعور — ومن هنا جاء اسمه — ولكن المقصودَ بالشعور هنا ، وفي كل فنّ آخرَ من فنون الكلام أو فنون التصوير ، الشعورُ السليم المثقّف المهذّب . انّ الفوراتِ العاطفيّةَ أمورٌ عارضة زائلة قليلةُ الأثرِ النافع في حياة الفرد وثقافته كثيرةُ الأثر الضارّ فيهمـــا .

ولا ريبَ في أن هذا الشعر الصِناعي (كالفنّ الصناعيّ : في الموسيقى والرسم مثلاً) كان من اختراع الجماعات التي هي جماعات تشعر بأنّ أقليّةً في هذا العالم لا تستطيع أن تجد مكانَها فيه من طريق المنافسة البريئة الشريفة ، فأخذتْ تعمل على إفساد أذواق الشعوب الكبيرة للسيطرة عليها . وكان من سوء حظّنا — ومن حسن حظّها — أن يكونَ في كلّ جماعة نفرٌ من ذوي المواهب المحدودة يأخذون عادةً بظاهر الأمور ، وبما سَهُلَ منها أيضاً . ومن هذه الطريق أصبح في الشعوب الكبيرة دُعاةٌ لآراء تلك الجماعة القليلة ، فانتشر فسادُ الذوق في بيئات كثيرة . وبدأتْ

شعوبٌ كثيرةٌ تميل الى الأمور المشوّهة : في الطعام والشراب (من الإدمان على المُسْكِر والمُخَدِّر والمُرَقِّد حتّى أصبح الدواء يقوم عند هؤلاء المُدمنين مكانَ الغِذاء) ، وفي اللباسِ والموسيقى والرسم والشعر والبناء . لقد اصبح هؤلاء يطلبون في حياتِهِم العجيبَ المستغرب ولا يَرَوْنَ لحياتهم معنىً إلا اذا كانت قائمةً على الشاذّ النادرِ الغريب المُلتوي من كلّ شيء .

سيقولُ نفرٌ من الناس : « ولكنّ هذا النادر الشاذّ يُعَبِّرُ عن عواطفِ جانبٍ من الأفراد ومن الجماعات » . لا جدالَ في ذلك . ولكن أولئك الأفـرادَ وأولئك الجماعاتِ الذين تطمئنّ نفوسُهم الى التشويه لا يكونون عادةً من أصحاب النهج السَوِيّ في الحياة ولا من أهل المنطق في التفكيـر .

حينما نجد فرداً ينفعل انفعالاً لا مبرّرَ له في كلّ مناسبة تقتضي ذلك الانفعال أو لا تقتضي ذلك الانفعال ، نقول فيه : « إنّه ذو عاطفة شديدة » . غيرَ أن قولَنا هذا « ذا عاطفة شديدة » تعبيرٌ مهذبٌ لما نَعْنيه حينما نعتقد أن ذلك الفردَ « ذو عقل ناقص » .

إنّ حياة الأمم تقومُ على الجِدّ والتنظيم والعِلم وعلى الوِفاق والاتّحاد والعمل المثمر وما الى ذلك من الخصائص الانسانية السليمة . فإذا نحن أبصرنا فرداً أو مجموعاً يَسْلُكُ دائماً سبيلَ المُزاح والفوضى والجَهالة والشِقاق والتفرّق والكسل ، وهو مُنْبَتّ (مقطوعٌ أو قاطعٌ نفسَه) عن الأمّة التي ينتسب إليها ، فلا نستطيع أن نعُدّ هذا الفردَ أو هـذا المجموعَ في عقلاء النوع الإنساني . ولقد جاء في الأثر : « إنّ المُنْبَتّ لا أرضاً قَطَعَ ولا ظَهْراً أبقى » ، أي أنّ المخالفَ لجماعته من المُسافرين معه (من أهلِ قافلته) إذا جعل يسيرُ في الصحراء على غيرِ هُدًى ، مرّةً يَساراً ومرّة يميناً ، فانّه لا يستطيعُ أن يَصِلَ الى مَقْصِدِه من السفر ثمّ

هو يتَنَقَّلُ في الوقتِ نفسِه كلّ ظَهْرٍ (أي كلّ دابّةٍ) يستخدمها في أسفاره.

يقول الفيلسوف الأكبر في العصور الوسطى كلّها، في الشرقِ وفي الغربِ معاً ـ محمد بن رُشد ـ في الرجلِ الذي يترك جميعَ القواعد التي وضعها الأقدمون ثمّ يحاولُ أن يصلَ بالبرهان الشخصيّ الى جميعِ قواعدِ العلم الإنساني «هو رجلٌ أهلٌ لأن يُضْحَكَ منه». انّ الخاصّة الرئيسةَ (لا الرئيسية) في النوعِ الإنسانيّ أن أفرادَ النوع الانساني يتوارثون صفاتِهم ووجوهَ اختبارهم أباً عن جَدّ. فإذا حاولَ فردٌ من أفراد البشر أن يُلْغِيَ اختبارَ الذين سبَقوه في سُلّم الإنسانية ليَسْلُكَ في حياته كما تميل اليه غَريزته، فإنّه يكونُ قد سَلَخَ نفسَه من عـالم الحَيَوان الناطقِ وأضافها إلى عالم الحَيَوان الأعجم.

فإلى الذين لا يزالون يعتقدون بصَوابِ السلوك في الحياة على هَدْيٍ من العقل والعلم والتنظيم والاتّحاد أهْدي هذه الصفحاتِ التاليةَ.

٢٤ ذي القعدة ١٣٩٨ هـ
٢٦ / ١٠ / ١٩٧٨ م

ع.ف

فهرس هذا البحث

المصادر والمراجع

لم أجد حاجة الى إفراد المصادر والمراجع بقائمة مستقلّة ، لأنني كنت أشير الى تلك المصادر والمراجع عادة حينما أحتاج اليها .

كلمة

جميع الكتب التي ألّفتُها قبلَ هذا الكتاب، ألّفتُها على المنهج المنطقي: دوّنت الفصل الأوّل قبلَ الفصلِ الثاني، ودوّنت الفصلَ الثانيَ قبل الفصلِ الثالث، وهلُمّجرّا. أمّا في هذا الكتابِ فجرى الأمرُ فيه على غير المنطق: هنالك صفحاتٌ في أوّل الكتاب كُتبت بعد صفحات في آخره. وهنالك صَفَحاتٌ في وَسَطِ الكتاب كتبت بعدَ صَفَحاتٍ في أوّلــه.

وقد كـــان لذلك سببانِ:

السببُ الأوّل: كان المقصودَ بمادّة هذا الكتابِ أن تكونَ «مقدّمةً» لمجموعٍ من أشعاري أحبَبْتُ نشرَها (والمفروضُ أن تظهر في وقت واحد معَ هذا الكتاب). فلمّا دعت الضرورةُ إلى أنْ تكونَ المقدّمةُ كتاباً مستقلاً (بعدَ أنِ اتّسعتْ كثيراً) لم يكن بُدٌّ من توسيعِ تلك المقدّمة. فجرى التوسيع بحَسْبِ الحاجاتِ الطارئة فاختلّ المَنْطِقُ في وضع فصول هذا الكتاب.

السببُ الثاني: إنّ طبيعةَ الشعرِ الحرّ هذا وأحوالَه المؤدّيَة إليه والمنتوجةَ منه لا تستقيمُ في المنطق كثيراً.

ولكن قبلَ أنْ أدفعَ هذا الكتابَ الى الطبع رَجَعْتُ النظرَ فيه ، وكأنني أؤلّفه من جديد وجعلتُ كلَّ شيءٍ فيه في مكانه الخاصّ به .

وسيرى القارىءُ في هذا الكتابِ غيرَ ما ألّفه نَفَرٌ آخرونَ في أشْباهه: سيرى بالنصوصِ أنّ ما يسمّى الشعرَ المنثورَ والشعرَ الحرّ ، في الغَرب الفرنجيّ ثمّ في الشرق العَرَبيّ ، قُدرةٌ قاصرةٌ عن مُعاناة الشعر المألوف ــ أو عنِ الاستمرار في نَظْم الشعر المألوف ــ حملَتْ أصحابَ هذا الشعر على أن ينْتَحِلوا نوعاً أخفَّ مُؤْونةً عليهم . ثمّ إنّ الخصائصَ التي يزعُمُها أصحابُ الشعر الحرّ في شعرِهم كانتْ موجودةً كلُّها في المقاطع التي كان العَرَبُ يتسلّوْن أحياناً بنظمها للترويحِ عن النفس أو كانوا يأتونَ بها استِخْفافاً بعددٍ من المناسبات أو بنَفَرٍ من السامعين .

مقدمة

هذا الشعر الحديث..

كلّ شاعرٍ في العادة يعبّر في شعره عمّا تتحدّثُ به نفسُه. ويتّفق أن يُحبّ شاعرٌ كتمانَ أشياءَ من حديثِ نفسه، ولكنّ حديثَ نفسه هذا يَطْغى أحياناً فيثب الى لسانه. ويكون هذا الحديث أحياناً ممّا لا يَليق بالإنسانية، كالنسب المدخول مثلاً أو كالمرض الخفيّ أو كالعيشة الخَشِنة؛ فيحاول كلّ شاعرٍ، يَدْخُلُ في أحد هذه الأقسام الثلاثة من ظلَم الدنيا، أن يجلُوَ هذا النقصَ، وهُوَ يُخادِعُ نفسَه، حتّى يجعلَ من هذا النقص فضيلةً مزعومة. انّ الدفاع عن المعايب (جمع مَعاب بمعنى العَيْب) الشخصية محاولةٌ لتبرير الرضا بتلك المعايب، وذلك أشدّ ما يُصيب النفسَ الإنسانية من العجز والخيبة والنِقمة.

لمّا ذهبَ أبو نواسٍ الى مصرَ ليمدحَ واليَها الخصيبَ، سأله الخصيبُ عن نسبه، فقال له أبو نواس: «يُغنيك أدبي عن نسبي». لم يشأ أبو نواس أن يُقِرّ على نفسه أمامَ الخصيب (ولا أمامَ الناس) بأنّ أمّه كانت امرأةً تتزيّن للرجال وأنّ أباه كان ضيفاً طارئاً عليها من جنودِ الجيشِ الأُمويّ في المشرق.

غير أن هذه الحقيقة كانت تعذّب أبا نواس حينما تستيقظ فيه العاطفة الإنسانية الأولى ، فكان يحاول إغراقها بالإسراف في شرب الخمر وبالنظم في المُجون وبالجرأة على المُثُلِ العليا وعلى حقائق الأديان أيضاً ، كقوله مثلاً : «قُمْ ، سَيّدي ، نَعْصِ جبّارَ السموات» . إنّ هذه الجرأة على الألوهية صرخةُ ألمٍ من نفسٍ تدرك أنّها نازلةٌ عن مكانةِ النفوس الإنسانية الّتي تعيش حولَها مطمئنّةً كريمة .

أمّا المتنبّي فكانت حالُه في ذلك مختلفةً : كان رجلاً معروفَ النسبِ من جهة أبيه ومن جهة أمّه ، وكان — فيما يَعْتَقِدُ هو — من أسرتين ذَوَاتَيْ أثرٍ كريم بالغ في البيئة الاجتماعية . وكان يقول :

وإنّيَ من قومٍ كأنّ نفوسَهم   بها أَنَفٌ أن تسكنَ اللحمَ والعظما .

في هذا البيت صرخةُ ألمٍ أيضاً ، ولكنّها صرخةُ ألمٍ من رجلٍ أراد أن يكون فوقَ ما كان ، لا صرخةُ ألمٍ من رجل كان يُدْرِكُ أنّه دونَ أوساطِ الناس .

وليس العيبُ في النسب وحدَه ممّا يُوجِبُ النقمةَ على حال الانسان من بيئته الاجتماعية . انّ المرضَ الجسمي أيضاً يفعل مثل ذلك . لقد كان ابن الرومي مثلاً يتألم من رؤية الأصحّاء يتمتّعون بالحياة على ما يشتهون — أو على ما تقتضيه الأجسام الصحيحة على الأقل — فراح يُمْعِنُ في وصفِ المآكل وفي هجاء الناس بالمعايب الخَلْقية والنفسية : كان يريد أن ينتقم من محامدِ الناس لِمَا كان فيه من مَذَمّاتٍ نفسه . وخضع ابن الرومي وأبو نواس من قبلِه لِمَا يخضع له المصابون في أنسابهم وأجسامهم من التناقض في النظر الى الحياة وفي السلوك في الحياة . فبينما نرى ابن الروميّ يقول :

لا تَقْصِدَنّ لحاجةٍ   الاّ امْرَأً فَرِحاً بنفسِهْ .

أنّــى يُسَرّ بمدحــهِ   من لا يُسَرّ بضوء شمسه ؟

تراه يقــول :

ألا إنّما الدنيا كجيفة ميّتٍ ،   وأصحابُها مثلُ الكلابِ النواهس .

انّ التناقض في الآراء مَرَدّه إلى الاضطراب في الحياة نفسِها : في اضطراب عقلِ الفردِ وفي اضطراب جسم الفرد .

ومثل ذلك شأنُ الفقرِ المادّيّ في الحياة . ليسَ الفقرُ عيباً ، ولكنّه يُورِثُ صاحبَه ضَعْفاً لا سبيلَ الى إنكاره . ومَعَ أنّ النفوس الكبيرة تتغلّبُ في كثيرٍ من الأحيانِ على آثارِ الفقر في حياتها المادّية والروحية ، فإنّ ذلك هو الشاذّ النادرُ وليسَ القاعدةَ المألوفةَ . وحسبُنا — في وطأة الفقر على الإنسان — قولُ رسولِ اللهِ صلّى اللهُ عليه وسلّم : «كادَ الفقرُ أن يكونَ كفراً» .

من أجل ذلك كلّهِ ، إذا نحن رأينا إنساناً ناقماً أو مضطرباً أو يناقض فعلَ نفسِه بفعلِ نفسِه ، جاز بنـــا أن نردّ ذلك الى عاملٍ من العوامل الثلاثة الّتي ذكرتُها أو الى عاملين منها أو الى العواملِ الثلاثة معاً . وبعدُ ، إذا كان لرجلٍ زوجةٌ فاضلةٌ مُحْصَنَةٌ ثمّ تركها والتَقَطَ امرأةً من المُتَسكّعات في الشارع واختار أن تَقْضِيَ مَعَه (ومَعَ غيره أيضاً) بقيّة حياته أو جانباً من بقيّة حياته ، فما القولُ الذي ننتظر من ذلك الرجلِ أن يقولَه في الحياةِ الانسانيةِ العامّة أو في الحياة الاجتماعية الخاصّة ؟

— بيكاسّو هيّأت له الحياةُ خَيالاً رحيباً وريشةً يَرْسِمُ بهـــا موضوعاتٍ على شيء من العبقرية ، فاختار أن يَعْبَثَ بالخطوط والألوان على رُقَعٍ من الورق لا يَعرِفُ العاقل أعلاها من أدناها فضلاً عمّا فيها من التشويه الذي لا يَترُكُ عضواً في مكانه ولا رمـــزاً في زمانه .

— ثمّ هنالك تي . أس . أليوت أعدّته التربيةُ الصالحةُ ليكونَ بارعاً في الرياضيات قديراً في الفلسفة عارفاً باللغات وليكونَ أستاذاً عالماً معلّماً في الجامعات الكبيرة فاختار أن يَلْهُوَ بالكلمات ويُسمّيَ ذلك شعراً .

— وكذلك عزرا باوند وَهَبَتْهُ الحياة سبعةً وثمانينَ عاماً جمعَ في مَطْلَعِها أحمالاً من المعرفة المختلفة الوجوه فانكسرتْ همّته عن أن يجعلَ لها نظاماً فاختار أن يُفْلِتَ طرفاً قليلاً منها في ألفاظ مُشوّهَة من عدد كبير من اللغات في كومة بعد كومة لا تدْري أينَ تبدأ الجملةُ من كلّ كومة وأين تنتهي ،ولا كيف يستطيع العاقلُ أن يفهمَ عنه ما يريدُ أنْ يقولَه . هذا معَ العلم بأنّه كان لعزرا باوند شعرٌ رصينٌ واضحٌ ، في أوّل أمرِه فيما يبدو ، ثمّ خالفَ ذلك المنهجَ الأوّل . ولا شكّ في أنّ انتقالَ الإنسانِ من حال إلى حالٍ مَنْشُوجٌ من تبدّلٍ في نفسه .

وبعدُ ، أفيَليقُ بالعاقلِ منا أن يُلْغِيَ من عالم الثقافة — عالمِ الرّصانة والوضوح — أرسطو ورفاييلَ وشكسبيرَ وتنيسون وغوته ولامارتين وامْرَأ القيس وجريراً وأبا تمّام والجاحظَ وابنَ الرومي والبحتريَ والمتنبّي وشوقي ليَتَبَدّلَ بهم بيكاسّو وأليوت وعزرا باوند وفلاناً وفلاناً وفلاناً ؟ «وإذ قُلْتُمْ : يا موسى ، لن نَصْبِرَ على طعامٍ واحدٍ . فادْعُ لنا ربّكَ يُخْرِجْ لنا ممّا تُنْبِتُ الأرضُ من بَقْلِها وقِثّائها وفومِها وعَدَسِها وبَصَلِها . قال : اتستَبْدِلونَ الذي هو أدنى بالذي هو خيرٌ ؟ اهْبِطوا مِصْراً[1] فانّ لكم ما سألتُمْ . وضُرِبَتْ عليهِمُ

(١) الخطاب في هذه الآية الكريمة لبني اسرائيل (اليهود) . ادنى وخير هنا اسما تفضيل بمعنى أقل (قيمة) وأكثر (قيمة) . المصر هو البلد الكبير الذي يكون مركزاً للمقاطعة (الكوفة والبصرة مصران في العراق . أما بغداد فهي عاصمة الدولة) . البقل (بفتح فسكون) :—

الذِلَّةُ والمسكنةُ ، وباءوا بغضبٍ من الله ....» (٢ : ٦١ ، البقرة) .

وكَثُرَتْ جُرأةُ أنصارِ الشعر الحديث على المُثُل العليا ، على الأخلاق والقوانين وعلى المصلحين وعلى الدين بما هو دين. وليسَ ذلك مُستغرَباً، فإنّ كلّ فرد من الناس يمرّ بفترة من المراهقة (قبل سنّ الرُشد) — بين السادسةَ عَشْرَةَ والثالثة والعشرين — ثمّ يَرْعوي جهلُه في العادة ، الاّ نَفَراً يستمرّ جهلُهم فيبلغون أرذلَ العُمُرِ وهُمْ أطفالٌ كبار . وما تقول في رجلٍ يترُكُ الطريقَ الواضح والتفكيرَ الواضح والتعبيرَ الواضح ثمّ يسلُكُ الطريقَ المتعرّج ويُغْرَمُ بالتفكير المُلْتوي ويتشبّثُ بالتعبير المُعَقَّد ويَنْفَلِتُ في ذلك كلّهِ من كلّ قيودِ الانسانية ؟ قال ص . ع . ص في أبيه (سَتَرَ اللهُ عليهما) :

.... قد عَرفت النساء
إماء أبي كنّ حين يجنّ الليل
يجئن اليّ ، يضاجعنني ويلاعبنني
ويفضحن لي ما يسرّ أبي
اليهنّ ، حين تثور الدماء ، وتهمد ظمأي
فيسحب ثــوبه .

وهذا الذي فعلَه هذا الشاعرُ بعدَ أبيه (أو في حياةِ أبيه) قد فَعَلَتْه الديكةُ . وربّما فعلتْهُ الأرانبُ والثعالب . وقد فَعَلَتْه الكلاب بلا ريب . وفعلته أيضاً القرودُ لا الأسود . ولكنّ الله منّ على تلك الحيَوانات العُجْم فلم تَعْرِفْ ما فعلته . ولو أنّها عَرَفَتْ ما كانتْ تفعَلُ لَمَا افتخرتْ به. غيرَ أنّ الانسانَ وحدَه حينما يَعْجِزُ عن البَطْشِ بيدهِ

= كل نبات عشبي يمكن الاغتذاء به من غير حاجة إلى طبخه ضرورة كالرجلة(بكسر الراء): البقلة الحمقاء والنعناع والخيار والبندورة والجزر والفجل الخ . القثاء (نوع من الخيار أكثر طولا وأقل ماء) . الفوم هو الثوم . باء : رجع ، عاد (حل به) .

يَلْجأ أحياناً – إذا لم يكن قد حَجَزه نازِعٌ من أصْلٍ أو وازعٌ من تربية – الى الفُحْش بلسانه .

* * *

ونَرْجِعُ إلى الجِدّ الذي يَليق بنا بعدَ أن سَرَحْنا ساعةً فيما يليق بذلك الشعر الحديث . يزعُمُ أنصارُ الشعر الحديث أنّهم جدّدوا في أشياءَ لم يَعْرِفْها غيرهم من قبلُ : جدّدوا في الموضوع وفي اللفظة وفي التعبير وفي البلاغة وفي البحـــر والتفعيلة .

لا شكّ في أن كلّ فنّ إذا انتقل من عصرٍ الى عصرٍ أو من بيئة الى بيئة تبدّلت فيه أشياءُ : حَدَثَ ذلك لمّا انتقل الأدبُ العربي من الجاهلية الى صدر الاسلام ثمّ لمّا انتقل من الدولة الأمويّة الى العصر العبّاسي ، ثمّ لمّا انتقل من العصر الوسيط الى عصرنا الحديث . والتبدّل في الحياة مستمرّ ما دامت الحياةُ . فإذا وقَفَ هذا التبدّل ، كما قال الفيلسوف اليونانيّ القديم هيراكليطوس ، بَطَلَتِ الحياةُ نفسُها .

غير أنّي لا أريد أن أعيد هنا ما ذكرتُه في مَتْنِ الكتاب ، فإنّ كلّ ما جعَلَه أنصار الشعر الحديث فخراً لهم دونَ غيرِهم دَلَلْتُ عليه بالشواهدِ من الأدب العربي القديم ، وذلك الذي يتعلّق بالأوزان الجديدة والتفعيلاتِ أيضاً . وستصِلُ إليه في موضعه من هذا البحث .

ولي هنـــا كَلِمة :

قبلَ أن أرْجِعَ من رِحلة علمي في ألمانيةَ قال لي أستاذي يوسفُ هَلْ (١٨٧٥ – ١٩٥٠ م) – فيما كان قد قاله لي في مَدى خمسةٍ وعشرين شهراً – «سَتَرْجِعُ غداً إلى بيروتَ وسيَعْرِضُ لك أشخاصٌ على صفحاتِ الجرائد بما يَرْجون أن يُسيئوا به إليك . فلا تقرأ شيئاً ممّا

سيكتُبه هؤلاء» . فقلت له : «لا أعلمُ لي في بيروتَ خصوماً يُسيئُهم أنّي تعلّمت ، ولن أبدأ أنا خِصامَ أحدٍ أبداً» . فقال لي «سترى» .

وما كِدتُ أطأ أرضَ بيروتَ (في خريف ١٩٣٧م) آيباً من سفرتي العلمية حتّى بدأ نفر يكتبون أشياءَ ممّا كان أستاذي ، رحمه الله ، قد أشار اليه . تذكّرت النصيحةَ فكنت أعمُدُ إلى ما يُكْتَبُ عنّي من ذلك ثمّ أقُصّ رُقْعَتَه من الجريدة وأضعُ ما أقصّه في مكانهِ من مكتبتي . ثمّ اتّفق — بعدَ خمسةٍ وعشرينَ عاماً — أنْ كنتُ أعيد ترتيب مجموعي من قُصاصاتِ الصحفِ فمزّزتُ بتلك القُصاصاتِ الشاذّة . كنتُ في ذلك الحين قد أصبحتُ في الخامسةِ والخمسين من العُمُر .

قرأتُ تلك القُصاصات ، وكان فيها كلامٌ لنفرٍ هم من الأصدقاء قديماً وحديثاً ، ومن أولئك الذين يكثُرُ اجتماعي بهم أحياناً . وكان في عددٍ من تلك القصاصات هَجَمات مُنْكَرَةٌ في عددٍ من الأحيان . غيرَ أنّي كنت أقرأ وأبتسم ثمّ أحمَدُ لأستاذي ، رَحِمَهُ الله ، نصيحتَه الخالصة : لو أنني قرأتُ تلك القُصاصات يومَ صدورها في صُحُفها ، وأنا في الثلاثين من العُمُر ، لرددتُ عليها بأشدّ منها ولَضاعَ في تلك الحَماقات والأباطيلِ جانبٌ كبيرٌ من وقتي الذي خَصَصْتُهُ بالتعليم والتأليف .

ثمّ كان يخطُرُ في بالي ، في كثيرٍ من الأحيان أنْ أذكُرَ نَماذجَ من تلك الهَجَمات وأن أرُدّ عليها ، وبَدَأتُ بمحاولةِ ذلك مراراً . وبالأمس ، وأنا أعدّ هذه المقدّمةُ ، كتبتُ صفحةً في هذا المعنى . ولكنّي كنتُ في كلّ مرّة أعودُ الى ما أكتُبه من ذلك فأمزّقُه ، ذلك لأنّي أحبّ أن أبقى حيثُ أنا ، وإنْ كُنْتُ مُضْطَرّاً إلى أن أترُكَ كلّ إنسان يَضَع نفسَه حيث يريد . وبعدُ ، أليس مِنْ دواعي الشُكرِ لله ومن أسباب المسامحة للخُصوم أن يَمْلِكَ رجلٌ قُدرةً على الدفاع عن حقّه ثمّ يَهَبَ تلك القدرةَ لِمَا هو أجدَى عليه وعلى غيرِه معاً ؟

ثمّ ما الغرابةُ في أن تَـرُدّ على نَفَـر من الناس أو في أنْ يَـرُدّ عليك نفرٌ من الناس ؟ هذا إذا كنتَ أنتَ تعلَمُ شيئاً من أقوال السَلَف الصالح في ذلك . قالــوا :

— منْ ألّفَ فقدِ استَهْدَفَ (جعَلَ نفسَه هدفاً للانتقاد حقاً أو باطــلاً) .

— ما مِنّا الاّ مَنْ رَدّ أو رُدّ عليه ، غيرَ محمّدٍ رسولِ الله .

ثمّ انّي لو سَلَكْتُ سبيلَ الردّ على الذين كانوا قد ردّوا عليّ لَنَتُجَ من ذلك امرانِ اثنانِ معاً :

— شيءٌ من الألم النفسيّ من تذكّر إساءات لا تمّحي الاّ بنسيانها .

— قطعُ الصِلة بنفرٍ يَلْقَوْنني وألقاهُم بالتحيّةِ الطيّبة والحديثِ الجميل بعدَ أن كانوا قد أسلفوا اليّ من الإساءة ما أسلفوا .

وأظنّ أن الحياة أضيق من أن تتّسعَ لجَدَلٍ لا فائدةَ عمليةً منه، ثم هو طريقٌ الى ضررٍ أكيد .

* * *

ولعلّ نفراً سيقولون إنّي لم أفِ الموضوعَ حقّه إذا أنا اكتفيتُ بالاستشهاد بنِتاجِ أفرادٍ معدودين من أهلِ الشعر الحديث في الغرب وفي الشرق . هذا صحيح . إنّ هذا البحثَ ليس كتاباً في « الشعر الحديث »، ولكنّه « بَحْثٌ » في مساوىء الشعر الحديث من حيث المعنى ومن حيث اللفظُ . والنماذجُ التي تناولتها من مصادرها اتّفاقاً — من غير تَقَصٍّ — كافيةٌ للدلالة على ما أريد أن أقوله .

وسيقول لي نفرٌ آخرون : ألم يَقُلْ أحدٌ من شعراء العرب شيئاً من

تلك السخافات والحماقات في المعنى وفي اللفظ أيضاً ؟

نَعَمْ. لقد قال نفرٌ كثيرون منهم كثيراً من ذلك : بَشّارٌ وابو نُواسٍ وأبو تمّامٍ وابنُ الرومي وشوقي وابراهيمُ طوقان . غيرَ أنّ هؤلاء كتموا الذي قالوه في بعض فَوْراتِ عاطفتهم الجامحة إلاّ قليلاً منه عُرِفَ ذلك منهم هم أو تسرّب إلى الناس . ولقد نصّ هؤلاء على تَرْكِ هذا الذي كانوا قد قالوه من ذلك . وأنا أعرِفُ لابراهيم طوقان كما كنتُ قد قرأتُ لرفاقِ إبراهيم —ممّن تُوُفّوا وممّن لا يزالون في الحياة— أشياءَ أستغفرُ اللهَ سبعينَ مرّةً إذا هي خطرتْ في بالي . ولكنّ ابراهيم وفلاناً وفلاناً لم ينشروا هذا الشعرَ لا سرّاً ولا عَلَناً . أمّا قصيدةُ ابراهيم «شهرُ أيار» (وَرْدٌ ومَحْنٌ وغِيدٌ في البيجاماتِ) فقد سَرَقها موظّفٌ في الإذاعة الفلسطينية في القدس ووشى به بسببها الى رؤساء الإذاعة . ومن هذه الطريق عُرِفَت، ولكنّها لم تظهر مطبوعة .

وستقول لي : أنت كنتَ أيضاً من رِفاق إبراهيمَ ، أفَلَكَ شيء مــن ذلك ؟

ليس لي شيءٌ من تلك الطبقة ، لأنّـي لم أشارك هؤلاء الرِفاق تلك الجَلَسَاتِ التي قيل فيها مثلُ تلك الأشعار . إنّ تلك الأشعار قيلت بعدَ اجتماعاتٍ لم أكن أنا أحضُرُها أو أحضُرُ مثلَها أصلاً ، كمجالس الشراب .

سألت ابراهيم يوماً : أصحيحٌ أن الذي يسكرُ لا يُدْرِكُ ما يعمَلُه لأنّه لا يَعي ذلك ؟

فقال لي ابراهيمُ : إنّ الذي يسكَرُ يَعي كلّ ما يفعَلُه ويُدرِكُ مَداه ، ولكنّه لا يُبالي ، في تلك الحالِ ، بما يفعَلُ .

* * *

نحنُ نعلَمُ أن النِصفَ أو الرُبع أو الثُمُنَ يمكن أن يكونَ حَدّاً في

المعادلة الجبرية ، وأنّ العددَ ألفاً أو ألفين أو مائةَ ألف أو ألفَ ألف يمكن أيضاً أن يكون حدّاً في تلك المعادلة . ولكنّ لكلّ عددٍ من هذه الأعداد «مقدارَه» في المعادلة . وليس من العقل أن يقول الحاسب : الرُّبْعُ مِثلُ الألفِ ، إنّهما سيّانِ من حيث أنّهما حدّان في المعادلة ، ولكنّهما ليسا سيّيْنِ من حيث أنّهما عددان . انّ أحدهما مختلف من الآخر في المقـــدار .

ومثل ذلك المتلمّس الجاهليّ والفرزدق والمتنبّي وشوقي فكلّهم أسواء (جمع سَواء) ، أي مُتساوُون من حيث هم ينظمون الشعر ، ولكنّهم مختلفون من حيث مقدارُ الشعر الذي نظموه ومن حيث مكانتُهم في الشاعرَية وفي أداء رسالة الشعر الى الإنسانية .

أنا لم أقل إنّ جُبرانَ خليلِ جبرانَ ليس أديباً ، ولكنني أستطيع أن أقول مثلاً انّ الذين يقرأون كُتُبَ جبرانَ أقلّ في العدد من الذين يقرأون روايات الرُعب التي كتَبَتْها أغاثا كريستي .

كان بيني وبين نَفَرٍ من المؤلّفين والدارسين خلافٌ دائم : أنا إذا دَرَسْتُ شعْرَ المعرّيّ أو نَثْرَ ابنِ المُقفّعِ أنْطَقْتُ المعرّيّ في دراسة شعره وأنطقتُ ابن المقفّع في دراسة نثره . ولكنّ نفراً من الدارسين إذا دَرَسَ أحدُهم شعرَ ايليا أبي ماضٍ أقامَ نفسَه مُحامياً عن أبي ماضٍ ، ثمّ إذا هو اتّفق أن دَرَسَ ألْفيةَ ابنِ مالكٍ أقام نفسَه مُحامياً عن ابنِ مالك . وأبو ماضٍ مخالفٌ في خصائصه لابنِ مالك ، فيَقَعُ هذا الدارسُ عند تَبَنّي موقفين – عَمَليّاً لا نظرياً – في التناقض الذي لا يَليقُ بالعقلاء . يقول إخوانُ الصفا : يجوزُ للعاقلِ أن يعتقدَ ما شاء من الآراء ، ولكن لا يجوز له أن يعتقد رأيَيْنِ متناقضين في وقت واحد . وكذلك يجوز للعاقل عندهم أن ينتقل من رأيه الأوّل الى رأيٍ آخرَ يختاره ؛

وأن يقوم بهذا الانتقال مراراً . **ولكن لا يجوزُ للعاقل أن يعودَ الى الرأي الذي كان قد تَرَكَه مَرّةً .**

طبّق الآن هذا القولَ العاقلَ على مُعْظَم ِ شعراء ِ المهجر وعلى جميع الشعراء الحديثين ، فماذا ترى ؟

بَقِيَ أشياءُ كثارٌ لا سَبيلَ الى معالجتها جميعاً . من ذلك مثلاً :

إنّ شعراء المهجر ، على التخصيص ، كانوا كُلّهم محدودي الثقافة لأنهم ذهبوا الى مهاجرِهم للارتزاق بالتجارة أو بما يشبه التجارة . ولم يكن ذلك عيباً فيهم . ولقد كان منهم نَفَرٌ عِصاميّون دَرَسوا على أنفسِهم أو نَظَروا فيما حولهم فأصبحَ أمينُ الريحاني مثلاً مفكّراً عربياً لا جدالَ في ذلك . وبدأ أمينُ الريحاني بالشعر الحرّ فكانت له فيه لَفَتاتٌ بارعةٌ : « متى تُحوّلين وَجْهَكِ نحوَ الشرق ، أيّتُها الحُرِيّة ؟ » ولكنْ يحسُنُ أن نطلُبَ مكانةَ أمينِ الريحاني في « ملوك العرب » .

وأمّا فلانٌ وفلانٌ وفلان من شعراء ِ المهجر فكانت ثقافتهم محدودةً (وكان بعضُهم فوق بعض ٍ أيضاً في ذلك) . فإذا أنت قرأت مقطوعةً لجُبران َ من المواكب . أغناكَ ذلك عن أن تقرأ مُعْظَمَ المقاطع الباقية لأنّ المعاني فيها متشابهةٌ أو واحدةٌ واللفظُ مختلف . من ذلك مَثَلاً :

أعطني النـاي وغنّ فالغنـا يمحو المحـن
وأنين النـاي يبقى بعد أن يفنى الـزمن

(يقصد بالغنا الغناء ، أي الانشاد) .

— أعطني النـاي وغنّ فالغنـا خيـر الشراب
وأنين النـاي يبقى بعد أن تفـنى الهضاب
— أعطني النـاي وغنّ فالغنـا خير الصـلاة
وأنين النـاي يبقى بعد أن تفنى الحيـاة

— أعطني النـــاي وغنّ فالغنـــا عزم النفوس
وأنين النـــاي يبقى بعد أن تفنى الشموس ،

الخ الخ عشرين مرّة أو نحو ذلك .

ثمّ يقول جبران خليل جبران في المواكب أيضاً : ليس في الغابات راع — ليس في الغابات حزن — ليس في الغابات سكر — ليس في الغابات دين — ... علم — ... لطيف — ... خليع — ... رجاء — ... عقيم — ... موت . الخ الخ .

ولكنْ قُلْ لي : ماذا يوجَدُ إذَنْ . واذا كان هنالك مكانٌ ليس فيه شيءٌ ممّا يخطُرُ في بالِ الناس ، فلماذا الاهتمام به ؟

وليسمَح لي صديقي إحسان عبّاس — وأنا الذي يعتقدُ انّ كلّ من خَطَرَ في بالهِ أن يدرُسَ وجْهاً من وُجوهِ الحياة في الاندلس لا يستطيعُ أنْ يفعَلَ ذلك إلا إذا استفاد من جُهود الدكتور إحسان عباس في نَشْرِ كتبِ التراث الاندلسي والاّ إذا استفاد أيضاً من دراساته — أن أعْرِضَ على القرّاء في هذا المكان قولَه في مكانةِ كتاب « المواكب » لجبران خليل جبران . قال الدكتور إحسان عباس في ذلك (الشعر العربي في المهجر ٤١ — ٤٢) :

« لا نَرانا غالينَ (أي مُجاوِزين الحدّ في الحُكْم) إذا قلنا إنّ قصيدةَ **المواكب** نبراس فلسفي تعشو اليه روح الشعر المهجري .... لأنّها قصيدة الحياة .... لماذا أضاع الانسان حقيقة السعادة والخلود ؟ (ذلك) لأنّه ارتضى الخضوع لشرائع قيّد بها نفسه على هذه الارض . ولذلك كان لا بدّ له (اذا هو أراد استعادة السعادة والخلود) ..... من تحطيم هذه الثنائية التي شطرتِ الوجودَ كله الى خير وشرّ ونور وظلام وايمان وكفر

وسرور وحُزن ..... فالثورة على الثنائية في مواكب جبران (المقصود : الثورة في مواكب جبران على الثنائية) هي طريق الخلاص للانسانية ، وهي البديل الوحيد الذي يغني الناس عن الدين والشريعة والمقاييس الموضوعة» .

لقد كان بودّي أن يزيدَ صديقي إحسان عبّاس إلى المقطع الطويل الذي وصف به مواكب جبران «ثلاثَ كلماتٍ قصاراً صغاراً» هي «في رأي جبران» . أنا واثق من أن الدكتور إحسان عبّاس لا يَعْني أن مواكب جبران هي البديل الذي يغني عن مقاييس اقليدس في الهندسة المستوية مثلاً أو عن قوانين كبلر في حركات النجوم أو قوانين ضبلر في الصوت أو تغني عن قواعد التفاعل الكيماوي .

انّ الذي أطلبُه من نفسي ، ومن إخواني الدارسين ، أن يظلّ جبرانُ حيثُ هو جبران ، وانّ يظلّ عمرُ الخيّام حيث هو عمر الخيّام ، وأن يظلّ أفلاطون وأرسطو حيث هما . أمّا اذا خَطَرَ لنا أن نجمعَ بين أفلاطون وجبرانَ خليل جبران عند الكلام على مَدْرَكٍ ما من المدارك الفكرية فيحسُنُ أن نفعَل ذلك ونحن مُدركون أن الكلامً على العقل عند أفلاطون كان كلاماً على الحقيقة — أو قُصِدَ منه أن يكونَ على الحقيقة — وأنّ الكلام على العَقْلِ عند جُبرانَ وفُلان وفلان لم يُقْصَدْ منه شيءٌ البَتّةَ : لقد كان بإمكان جُبرانَ أن يُمْسِكَ بالقاموس ثمّ يَسْرُدَ في بيته المُمِلّ كلّ كلمةٍ على وَزْنِ «فَعْلٍ» (بسكون العين) : ليس في الغابات ماء ، ليس في الغابات ريح ، ليس في الغابات طين ، ليس في الغابات جُبّ (بئر) ، ليس في الغابات حبّ ، ليس في الغابات خبّ أو خُبث أو مَكْر أو عقلٌ أو شيء من تلك الأشياء الموجودة في معاجم اللغة والتي لا تكتسب معنىً إلاّ إذا أحسن إنسانٌ وَضْعَها في تركيبٍ إسناديّ صحيح .

والثقافة ثانية :

نشأ في الأدب قديماً وحديثاً مذاهبُ (ولا تَقُلْ : مدارسُ) ، عند اليونان وعند العرب وعند الإفرنج بعد ذلك .

أوّل ما يتبادرُ الى الذهنِ أن الشاعرَ يَنْظِمُ شعرَه للتعبير عن خوالجَ تعتلجُ في نفسه . ولكنّ هنالك جانباً آخرَ في المذهب الشعري : ما صلةُ الناسِ الذين يقرأون الشعرَ بالشعراء الذين ينظمون ذلك الشعر ؟ أعلى الشاعرِ أن ينظُرَ الى الناس أو أن يُلْغِيَ الناس من حُسبانه . فإذا ألْغى الشاعرُ عُنصرَ القرّاء عند نَظْمِه الشعر ، فلماذا ينشُرُ شعرَه في ديوانٍ ولماذا يُنْشِدُ الناسَ شعرَه ؟

يقول أنصارُ «الفنّ للفنّ» (مقطوعاً عن الجانبِ الاجتماعيّ من دينٍ وخُلُقٍ وعلمٍ ومنطقٍ وعن كلّ صلةٍ بالبشر) إنّ شاعرَهم يَنْظِمُ الشعرَ لنفسه ولأندادِه القليلين . فما حاجة جمهور الناس بذلك الشعر ، اذن ؟

انّ نيوتن لمّا كشف عن قوانينِ الجاذبية لم يَكْشِفْ عنها لنفسه . وانّ عمر الخيام لمّا حسب مِقدار السنة لم يفعَلْ ذلك حُبّاً بتلك القوانين أو حبّاً بغُرورِ نفسه . انّ كلّ عمل إنساني يرمي الى تبادُلٍ حضاريّ . وانّ الحَيَوَانَ البهيمَ فقط هو الذي إذا قَضَمَ طَعامَه واكتفى من الماء ربض جانباً لا يَهُمُّه أنالَ سِواه من أبناء جِنسه أو من غير أبناء جنسه شيئاً من ذلك أم لم ينالوا . ففي خَيالِ الحيوان : «الأكل للأكل» .

وعلى كلّ ، فإنّ كلّ نِتاجٍ أدبي ذو قيمة في نفسه ، لا شكّ في ذلك . انّ قِصّةَ عنترةَ مثلاً رائعةٌ أدبيةٌ في الفِكرة الأساسية منها . وكنت ، قبلَ أن أبلُغَ العاشرةَ ، إذا قَضَيْتُ بِضْعةَ أيامٍ عند بيتِ جَدّي (في البسطة الفوقا ، في بيروت) أحِبّ أن أخرج الى قَهْوةِ

دوغان فاستمعَ إلى «الحكواتي». وكان الاستماع اليه للذيذاً عندي كما كان عند أولئك المُسنّين الذين يتحلّقون حول الحكواتي قريباً من كُرسيّه. أمّا أنا وأمثالي من الأطفال فكُنّا نكتفي بالمكانِ الذي يُتْرك لنا وراء الصفوف.

ولمّا جاوَزْتُ سِنّيَ العاشرةَ أحبَبْتُ ان أقرأ قصّة عنتر – وكان بيتُنا بيتاً فيه مكتبةٌ – فسُرعانَ ما أدركتُ أن مسيرَ القِصَص في الأجزاء الثلاثينَ يكادُ يكونُ واحداً، سوى عدد من اللفتات هنا وهنالك. والذي أذكره أنّني قرأت عدداً من أجزاء قصّة عنتر الثلاثين، ولكنّي لم أقرأ القِصّةَ كلّها، من قبلُ ولا من بعدُ حينما كنتُ مُضْطرّاً إلى تعليمها في صُفوف البكالوريا اللبنانية.

إنّنا نحتملُ التّرديدَ الكثيرَ من قِصةِ عنترةَ لأنّ المقصودَ الأوّلَ منها كانَ تسليةَ عوامّ الناسِ لإلهائهم عن بعضِ جوانبِ الحياة في الدولةِ وفي بَلاط الدولة. وقد عرَفَ واضعُ القِصّة أو واضعوها حُدُود رِسالتهم فلم يُقْحموا فيها أسماءَ أفلاطونَ وأرسطو وباسكالَ وماسكالَ وفاسكالَ.

ولأنصار الشعر الحديث آراءٌ غريبة في الحديث والقديم. لو جئْتُ أنا الآنَ وقُلْتُ لهم: قال عَمْرُو بنُ مَعْدي كَرِبِ الزَبيديّ (استُشْهِدَ في معركةِ نهاوندَ في فارسَ سَنَةَ ٢١ هـ = ٦٤٣ م):

ذَهَبَ الذين أُحِبُّهُمْ وبَقيتُ مِثْلَ السيفِ فرْدا،

لقالوا لي: هذا شعر قديم سخيف. مَنِ الذي يتكلّم بالسيفِ اليومَ وما هذا الأسلوبُ وما هذه المعاني التي أكلَ الدهرُ عليها وشَرِبَ؟

ولكن حين أخَذَ الشاعرُ المَهْجريّ جورج صَيْدح (ت منذ أيام) هذا البيتَ فشوّهَ الشطرَ الأوّل واحتفظ بنصّ الشطرِ الثاني على الصورة التالية (جريدة «النهار» – بيروت ٢٦ / ١٠ / ١٩٧٨، ص ٧):

ذهب الألى صاحبتهم وبقيت مثل السيف فردا ،

أصبح هذا المعنى المتعلّقُ بالسيفِ حديثاً وجميلاً عندهم ثمّ استحقّ أن يُنْشَرَ بخَطّ جورج صَيْدح من رَوْسم محفور .

وأنصارُ الشعر الحديثون يزعُمون أن الشعر الحديث يثور على التقوقع (يَقْصِدون السكنى كالحلزون – وفي عاميّة بيروت : البزّاقة أو احدى قريباتها—ويدعون إلى خروج الشاعر من بيته الضيّقة الى الإشراف على العالم الفسيح) . ويعلَمُ اللهُ أنّه إذا وُجِدَ في فنّ من الفنون الانسانية تقوقعٌ ، فهو في هذا الشعر الذي يسمّونه حديثاً : انّهم لا يفتأون يذكرون التَجْرِبة الشخصية للشاعر واللون المحلّي والطِفل واللفظة المألوفة وما الى ذلك . وأين يكون التقوقع إلاّ هنا ؟ التقوقع عند هؤلاء هو البقاء في الحضارة العربية ، وهي الموت الزؤام في قلوبهم ، وفي قلوب نَفَرٍ من العرب ضنّت عليهم الحياة بالنسب الواضح من قبل وبالأثر الواضح من بعد.

أيريد هؤلاء أن يَعْرِفوا ما معنى الأدب الصحيح الذي لا يَعْرِفُ حدوداً ؟

في خريفِ عام ١٩٢٦ م أصبح المستشرقُ الألماني يوسفُ هلْ (١٨٧٥ – ١٩٥٠ م) نائباً للرئيس في جامعة أرلنجن (ألمانية) فألقى لهذه المناسبة محاضرةً (يُعَدّ مثلُها فرضاً على كلّ من يرقى الى مثل هذا المَنْصِبَ) . وكان عنوانُ هذه المحاضرة (أرجو منك أن تذكُرَ أنّ المحاضِرَ ألمانيّ «وكاثوليكي» يتكلّم في جامعة ألمانية «غربية ،فرنجية») وفي عام ١٩٢٦ (قبل أن يولد هذا الشعر الحديث عندنا) : كان عنوانها : «الشعر العربي في إطار الأدب العالمي» . وقد بدأ يوسفُ هَلْ محاضرتَه ثمّ ختَمها ببيتٍ للشاعر الألمانيّ غوته أعظمِ الشعراء بإطلاق (وشكسبيرُ أعظمُ الكتّابِ المسرحيّين) . قال غوته :

وإنّ مَنْ يَعْرِفُ مَنْ حافظٌ يَعْرِفُ ما غَنّى به كالدرون[1]

انّ غوته ويوسفَ هل يَقْصِدان أنّه لا يوجد شاعرٌ يونانيّ أو شاعرٌ ألمانيّ أو شاعر فارسي أو شاعر إسبانيّ (الاّ بالإضافة الى اللغة التي يعبّر بها الشاعر عن آرائه).ولكنّ هنالك شاعراً فحَسْبُ ولو لم يأت بكلامه على بحور اليونانِ الأربعة وبحورِ الخليل بنِ أحمدَ الخمسةَ عَشَرَ. وحينما قال المشركون في الجاهلية عن القرآن الكريم إنه قولُ شاعرٍ[2] ، لم يكونوا يَقْصِدون أن آياتِ القرآنِ من البحرِ الطويل أو من بحرِ الرَّجَز أو من غيرِهما من البحور .

ولكنّ الشعراءَ الحَديثين هؤلاء لا يَعْرِفون حافظاً ولا كالدرونَ ولا غوته . والنقّاد الحديثون يعتقدون أن الشعرَ هو الكلامُ الغامضُ الخاوي الجريء على المُثُل العليا وعلى المدارك التي تعوّد العقلاءُ أن يحترموها . فإذا قال شاعر حديثٌ مثلُ عبد الوهّاب البياتي قولاً واضحاً مثل هذا :

كلّ ما قالوه كِذْبٌ وهُراءْ :
اللصوصُ الشعراء
الحُداة الأغبيـــاء .
إنّي أحْسَسْتُ بالعار لدى كلّ قصيدهْ
نَظَموها فيكِ ، يا أختي الشهيده .

---

(١) حافظ هو خواجه (المعلم ، الكبير) شمس الدين محمد بن بهاء الدين الشيرازي (ت٧٩٢ هـ = ١٣٩٠ م) شاعر فارسي وجداني غزل . وفي شعره معان صوفية وباطنية (أكثر بعداً من المعاني الصوفية) .
كالدرون هو بدرو كالدرون ده لا بارقا (ت ١٦٨١ م = ١٠٩١ هـ) شاعر مسرحي اسباني كان ، من حيث الزمن ، آخر المسرحيين الكبار .

(٢) القرآن الكريم ٢١ : ٥ الأنبياء ، ٢٧ : ٣٦ الصافات ، ٣٦ : ٦٩ يس ، ٥٢ : ٣٠ الطور ، ٦٥ : ٤١ الحاقة .

وأنا لستُ بصُعلوكٍ منافقْ

يَنْظِمُ الأشعار مزَّهُوّاً

وأعــوادُ المشانق

لأخي الانسان

بالمرصـــاد .....

علّق جليلُ كمال الدين (الشعر العربي الحديث ، بيروت – دار العلم للملايين ١٩٦٤م ، ص ٨٨ – ٨٩) بأن هذا الذي قاله البياتي هنا مضادٌّ لنغمة الصدق التي عُرفت عنه وأنّه في ذلك كاذب متبجّح .... والواقع أن مثل هذا الموقف الواضح من قضايا الحياة لا يعدّ عند نقّاد الشعر الحديث شعراً حديثاً .

أريدُ أن أقف هنا لأنّ البحث ذو شجونٍ ولأنّني أخافُ أن تُصبِح هذه المقدّمةُ كتاباً كبيرا .

في الخامس والعشرين من ذي القعدة ١٣٩٨ ع. ف

١٩٧٨ / ١٠ / ٢٧

الشعر على الحقيقة والشعر على المجاز

يتكلّمُ العالِم الاجتماعيّ عبدُ الرحمن بنُ خلدون (ت ٨٠٨ هـ = ١٤٠٥ م)، في مقدّمته المشهورة التي هي الأساسُ العلميّ الأوّلُ لعلم الاجتماع، على الدولة ويذكرُ المُلْكَ على الحقيقة والمُلك على المجاز. انّ المُلْكَ على الحقيقة لِمَنْ يستعبدُ الرعيّةَ (أي يَضْبِطُ الرعيّةَ ويسهر على مصالحها) ثم يَجْبي الأموالَ (يجمع الضرائبَ بالعقلِ والحقّ والعدل) ثمّ يبعثُ البُعوثَ (يدافع عن البلاد ويكونُ قادراً على إعلان الحرب وعلى عَقْدِ السلم) ثمّ لا تكونُ فوقَ يدهِ يَدٌ قاهرة (من الداخل ومن الخارج).

ويكون المُلك على المجاز إذا كان المَلِكُ غيرَ قادرٍ على شيءٍ ممّا ذكَرْنا، فيكتفي المَلِكُ حينئذ بأن «يركب الخيلَ بلا فروسيّة» –كما يقولُ ابنُ خلدون نفسُه– وبأن يمشيَ الجنودُ بين يدَيْه بالرايات والموسيقى وبأن يتقدّمَ الخَدَمُ والحشمُ، بينَ الحينِ والحين، إلى تقبيل يدَيْه وبأن تكونَ له الصَفْقةُ –أيْ وضعُ الناسِ أيْدِيَهُمْ على يدِهِ في الحفلة التي تُقام لمبايعته بالمُلك على أعيُنِ الناس.

والواقعُ أن هنالك أيضاً ثروةً على الحقيقة وثروةً على المجاز ثمّ عِلماً

على الحقيقة وعلماً على المجاز ثمّ صحة جسميّةً أو عقليةً على الحقيقة وصحّةً جسميّةً أو عقلية على المجاز ....

وهنالك ، بلا رَيْب ، شِعْرٌ على الحقيقة وشعر على المجاز ....

والشعر وسيلةٌ من وسائل التعبير ، كالنَثْر سواءٌ بسواءٍ . وكما أنّ الناثرين يتفاضلون فيما يكتبونه من أنواعِ النثر ، فانّ الناظمينَ يتفاضلون أيضاً فيما ينظمونه من فُنون الشعر.ولا سبيلَ الى الزَعْم أن الشعرَ أجملُ من النثر أوْ أنّ النثر أجمل من الشعر . إنّ النثرَ الجيّدَ جميلٌ كالشعر الجيّد وكالرَسْم الجيّد وكالحُسْبان الجيّد وكالزِراعة الجيّدة . إنّ الإتقانَ في كلّ شيء هو الذي يجعَلُ للأشياءِ قيمتَها . و « قيمةُ كلّ إنسانٍ ما يُحْسِنه » —كما قال سيّدُ البُلغاءِ عليّ كرّمَ اللهُ وجهَه— وليستْ قيمةَ الإنسانِ ما هو ولا مَنْ هو .

وليسَ هنالك نثرٌ قديمٌ ونثر جديدٌ أو شعرٌ قديم وشعر حديثٌ . وليس هنالك أيضاً علم قديمٌ وعلم حديثٌ أو فَنّ قديم وفنّ حديث ، إلاّ إذا نحن نَسَبْنا شيئاً من ذلك الى مكانهِ في عَصْرٍ من العصور . قال أبو تمّـــام :

نَقّلْ فُؤادَكَ حيثُ شِئْتَ مِنَ الهوى
مـــا الحبّ إلاّ للحبيـــبِ الأوّلِ .
كم مَنْزِلٍ في الأرض يألَفُه الفتى وحَنينُه أبداً لأوّلِ منـــزل .

ثمّ جاء لامارتين الفرنسي بعدَ أبي تمّامٍ بأكثرَ من عَشْرةِ قُرونٍ فقال:

المـــرءُ منّا أبداً راجِـــعٌ إلى هَوًى من حُبّهِ الأوّلِ .

L'home revient toujours
A ses premiers amours.

.. فأيّهما قديمٌ وأيّهما جديدٌ أو حديث ؟

وفي الجاهلية الجهلاء قال عنترةُ العبدُ الأُميّ البدويّ الجلفُ :

ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نواهلٌ منّي، وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي
فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنّها لمعتْ كبارقِ ثغركِ المتبسّمِ

ثمّ انحدرْ بنا إلى أواسطِ العصر الحديث واقرأ معنا هذه الأبيات التي عدّها الأبُ لويس شيخو (شعراء النصرانية بعد الاسلام ٥٠٤) « شعراً لطيفاً » :

انح حصن البكر وادخل ضارعاً باتّضاع يرفع المتّضعا .
لذ بها تحظى بنصر عاجل فاز مرء لحماها أسرعا .
فتزكّى من ذنوب جمّة بانسحاق لـبّه قد صدعا .

قُلِ الآنَ لنفسك أينَ « الشعرُ اللطيف » الذي رآه الأبُ لويسُ شيخو في هذه الأبياتِ ؟ وهلْ يستطيعُ أحدٌ أن يُطبّقَ عليها معياراً من معاييرِ الكلام ؟ وما ينفعُ فيها قولُنا : قديمٌ وحديث ؟

خذ شيئاً آخر :

في أيامنا نفرٌ من الناس يُولّهون في الشعر أفراداً ينظمون بقافيةٍ وبلا قافيةٍ، وبوزنٍ وبلا وزن، وحُصْنُ دفاعِ أولئك النفرِ أنّ هؤلاءِ الناظمينَ « يُعبّرونَ عن تجربةِ نفوسهم وينطقون عن حاجاتِ عصرِنا (يقصدُون : حاجاتِ عصرِهم أو — على الأصح — حاجاتِهم في عصرِنا) ويتكلّمون بالألفاظ والتعابير الحيّة لا في القوالب المُحنّطة » . اصبرْ معي قرناً واحداً أو عشرَ سنينَ فقط أو سنةً واحدةً ثم انظرْ في هذا الكلامِ الذي يرفعون من شأنهِ اليومَ، ألا يُصبحُ في غدٍ قديماً مُحنّطاً، في معيارِهِم ورأيِهم ؟

المُهِمّ، إذاً، أنْ يكونَ الشعرُ جيّداً لا جديداً أو قديماً .

ومعيارُ الجودة عند النقّاد العرب كان في ثلاثةِ مناهجَ :

— يرى ابنُ رشيقٍ القيرواني (ت ٤٦٣ هـ) أنّ جودةَ الشعر

إنّما هي في مَعانيه الشريفة (المعاني المُبْتَكَرَةِ في نواحي الجِدّ من الحياة).

- ويرى ضياء الدين بنُ الأثير (ت ٦٣٨ هـ) أن الشعر الجيّد إنّما هو في الصُوَرِ الشعرية (في التَشابيهِ والاسْتعاراتِ وما يَلْحَقُ بها من أوْجُهِ البلاغة).
- ويرى ابنُ خَلْدون (ت ٨٠٨ هـ) أنّ المعانيَ مطروحةٌ في طريقِ الشُعراء، فالشاعر المُجيد هو الذي يتناولُ المعنى من طريقهِ ثمّ يَكْسوه بالألفاظِ الحُلْوة.

ومَعَ هذا كلّهِ فإنّ أبا تمّامٍ والمُتَنَبّي يُمَثّلانِ الشعرَ الجيّد عندَ ابنِ رشيقٍ وعند ضياءِ الدين بن الأثير. أمّا ابنُ خَلْدون فاختار للتمثيلِ على مِعْيارِه الشاعرَ البُحتريّ ولم يُنْكِرْ على أبي تمّامٍ والمُتنبّي أن يكونا حكيمَيْنِ فَيْلسوفين — ولا يستطيعُ أحدٌ أن يزعُمَ أن مكانةَ الحكيم، في صِناعةِ النَظْمِ نفسِها، دونَ منزلةِ الشاعر. وبعدُ، فإنّ الشاعرَ الذي اختاره ابنُ خَلْدونٍ ليُمَثّلَ المنهجَ اللفظيّ — أعني البحتريّ — كان قد اختارَهُ ضياءُ الدين بن الأثير مَعَ ابي تمّامٍ والمتنبّي لتمثيلِ الشعرِ القائمِ في جَوْدته على الصُوَرِ البلاغية.

والشعرُ عندي كان جانباً عارضاً في حياتي الثقافية[1]. ولا أحسَبُ أنّ عربيّاً لم يَنْظِمْ شعراً أو لم يُحاول أن يَنْظِمَ الشعرَ أو لم يَتَمَنّ أن يقولَ شعراً في بعض أيامه. من أجلِ ذلك قال ابن قُتَيْبَةَ في كتابه «الشِعرُ والشعراء»: ولو أحْبَبْتُ أن أعُدّ كُلّ مَنْ قال شِعراً شاعراً لَعَدَدتُ جميعَ العرب. ولعلّ مَحاولاتيَ الأولى في قولِ الشعر كانت

(١) كان المقصود بمادة هذا الكتاب أن تكون مقدمة موجزة لديواني «فجر وشفق» (بيروت ١٩٨٠). ثم طالت المعالجة والمناقشة حتى أصبحتا فوق ما تحتمله مقدمة لكتاب، فاقترح الناشر أن تصدر كتاباً مستقلا.

في عام ١٩٢٠ . ولكنّ الذي قُلتُهُ في ذلك الحين وبعدَه بزمنٍ يسيرٍ لا يَمُتّ الى الشعرِ الجيّد بصلة . ولكنّ بعضَه كان — على كلّ حالٍ أفضلَ ممّا يظهَرُ اليومَ على صفحاتِ الجرائدِ ممّا يقولُ عنه أصحابه إنّه شعر .

وحتّى عام ١٩٢٣ لم أكُنْ جادّاً في قولِ الشعر . ولكن في أواخرِ ذلك العامِ جاء ابراهيمُ طُوقانُ (١٩٠٥ — ١٩٤١) الى الصفّ العالي من الدائرة الاستعدادية في الجامعة الأميركية فتَوَثّقت الصلَةُ بينَنا مُنذُ التَقَينا ، وكنّا نَتَبادَلُ عَدَداً من الأبياتِ التي كنّا أحياناً نَنظِمها ارتجالاً في قاعة الدرس العامّ . ولا جِدالَ في أنّ ابراهيمَ طوقانَ كانَ شاعراً ، وأنا لا أذكُرُ نَفسِيَ بجانبه على سبيل المُقارنة أو المُقاربة ، فلقد كان هو من الشعر في المكانِ الذي لا يطمَعُ فيه كثيرون . ثمّ انتقلنا الى الدائرة العِلمية وجاء حافظُ جميلٍ (مَدّ اللهُ في حياته) من بغداد وهو شاعر فَحْلٌ مقتدر . ثمّ بَرَزَ وجيهُ البارودي (الدكتور الطبيبُ وجيهُ البارودي اليوم) من حماة . فكنّا نحنُ الأربعة نُؤَلّفُ ما سمّيناه دارَ النَدْوة (لقولِ الشعر جَماعةً وفُرادى) .

وكان بيني وبين إخواني الثلاثة : ابراهيمَ وحافظٍ ووجيه فارقان أساسيّان . كان أولَ ذَينِكَ الفارقَيْنِ أنّ الشعرَ كانَ المنهجَ الأساسيَ في حياتهم — كما اتّضح في مدى خمسة وخمسين عاماً . أمّا ثاني ذَينِكَ السببينِ فَهُوَ أنّني كنتُ أشعُرُ منذ ذلكَ الحينِ أنْ لا أملَ في أن أرْقى في الشعر الى مُستوى حافظ جَميلٍ أو أن أقْتَنِصَ بألفاظي مِثْلَ نَفَحات ابراهيمَ طوقانَ . غير أنّني احْتَفَظْتُ بالرَغْبة في قول الشعر ليكونَ الشعرُ لي ، بين الحينِ والحين ، متَنَفّساً قريباً ألجأ إليه إذا أنا مَلِلْتُ من التأليفِ في التاريخِ والفلسفة واللّغة .

ولقد كانت لي براعةٌ في قولِ الشعر للأطفال مقاطعَ للحفظ أو مشاهدَ للتمثيل نُشِرَتْ كلّها في الأجزاء المختلفة من سلاسلِ القراءة للمَرْحلة

الابتدائية ،ولعلّي أخص ذلك الشعرَ بمجموعة مستقلة ، ان شاء الله .

ومنذُ الحينِ الأول دارتْ خصائصي في نَظْم الشعر على مثلِ ما دارتْ عليه خصائصي في النثر .

(١) الوُضوحُ في التفكير وفي التعبير .

(٢) صِحّةُ اللّغة ، فإنه لا شيء أقبحُ في الشعر (وفي النثر أيضاً) من اللحن في اللغة ألفاظاً وتراكيبَ وصَرْفاً ونَحْواً ووزناً ومعنىً .

(٣) الشعر أيضاً كالنثر غشاء ، فلا بدّ من أن ينطوي الشعرُ الجيّد على أفكار نيّرة ومعانٍ سائغة وعلى موضوع ذي فائدة . أما اللّغْوُ من الكلام فليسَ شعراً ولو كان موزوناً ، ولا هُوَ نثرٌ .

(٤) ويحسن أن يكون في الشعر عُنْصُرٌ تهذيبيٌّ ، أنْ يكونَ له مَغْزىً ، أن تُؤدّى فيه رسالةٌ الى المجموعِ الذي يكونُ الشاعرُ فرداً من أفرادِه .

(٥) ويحسن أيضاً أن يكون في شعرِ كلّ شاعرٍ طابَعٌ يُميّزُهُ من غيرِه من القائلين شِعراً . انّ كلّ شاعرٍ يقولُ في أحوال بيئته وأطوارِ نفسه وملاعبِ خَياله . فإذا أمْسَكَ أحدُنا بديوانٍ وبدأ في القِراءة ثمّ نَسِيَ أنه يقرأ شِعراً — لاستغراقه في جَمالِ المعاني واتّساقها في المَنْطِق وانطباقها على المشاهَد في السُلوكَ الإنسانيّ السامي ، فإنّ صاحبَ ذلك الديوانِ يكونُ حينَئِذٍ شاعراً حقّاً .

(٦) والشعر عَمَلٌ مُتقن مُسْتَحْصِفٌ مُسْتَحْصِدٌ (لا تخلخُلَ فيه ولا ضَعْفٌ ولا حَشْوٌ ولا لَغْوٌ) فإذا أنت استطعتَ أن تأتيَ بالرأيِ الصائبِ في السياق الطبيعي الذي يَعْيا على أن يُنْشَرَ (وذلك إذا كانتْ كلّ كَلمةٍ تَنْزِلُ في مكانها

المخصوصِ بها من قواعدِ اللغة) فأنتَ شاعر .

وهنا موضعُ خِلافٍ :

قال لي أحدُهم مرّةً : أتَعْني أنّ الشعرَ مسألةٌ من مسائلِ الرياضيّات ؟ فأجَبْتُه : نعمْ ، أنا أعْني ذلك . إنّ العقلَ هو القِوامُ الصحيحُ لكلِّ شيء ، وللرياضيّات وللشعر أيضاً . ورُبَّ مسألةٍ في الحُسبان ، إذا اجتلاها العقلُ المُثقّفُ كانتْ أجملَ من القصائدِ التي أجمَعَ النُقّادُ على جَمالِها . ولهؤلاء الذين يُنْكرون أن تكونَ مسائلُ الرياضيّات من الشعرِ الساحرِ أقدّمُ مَثَلَيْنِ : معادلةَ الخوارزميّ ثمّ الجدولَ السحريَّ المُثمّن .

أبو عبدُ الله محمّدُ بنُ موسى الخوارزميّ الذي عاشَ في بَغْدادَ ذات الحضارة المُسْتَبْحِرة ، في أيامِ المأمون — يومَ لم يكن في أوروبّةَ كُلّها مدرسةٌ لتعليم الأطفال — هــو واضعُ علمِ الجبرِ باسْمه وبمُصْطَلَحاته وبقواعده . ثمّ هو صاحبُ « معادلة الخوارزمي » التي قالوا عنها في الغَرْب ، قبل أن يقولوا عنها في الشرق ، إنّها تُضيءُ كالشهابِ في ظُلُمات العصور الوسطى . ومُعادلته تلك هي أمّ المعادلات كلّها . ولقد كان في « معادلة الخوارزميّ » من الشعْر ما لا تَلْقَى مثلَه الاّ عند كِبارِ الشعراء الذين عاشت قَصائدُهم على الدَهْر .

— وضع الخوارزميّ المعادلةَ من الدَرَجة الثانيةِ فبدأ بذلك علمُ الجبر في الحضارة الإنسانية . والجبرُ علم غايته استِخْراجُ العددِ المجهولِ من العددِ المعلوم إذا كان بينَهما صلَةٌ تقتضي ذلك . (وأرجو ألاّ تَملَّ من الإطالة في التعبير لأنّ لكلّ كَلِمَةٍ في العلم مكانَها وعَمَلَهــا وقيمَتَها) . وكان الحدّ الأوّلُ في هذه المعادلة من الدرجة الثانية : $س^٢$ ، وهو عددٌ مجهول . ولكن لِماذا $س^٢$ ؟ ذلك لأنّ هذه المعادلة من الدرجة الثانية ، وللحدّ المجهولُ فيها قيمتان .

— ووقع الخوارزميّ على العدد « عَشْرة » فوجده مُوافقاً لما يريد

(ولو أنّ الخوارزمي اتّخذَ عدداً غيرَ العَشْرَةِ لصحّ حُسبانُه ، ولكنّه آثَرَ المَنْهجَ الواضحَ والطريقَ السهل والحلّ العملي) . فكان عندَه الحدّ الثاني في المعادلة من الدرجة الثانية : ١٠ س (فالعشْرة هي العددُ الذي اختار العملَ به والرمزُ «س» هو الحدّ المجهول الذي كان قد فَرَضَهُ في معــادلته) .

— انّ في المعادلةِ الآنَ حَدّينِ مجهولَيْنِ ، ولا بُدّ في الحلّ من حَدّ معلومٍ حتّى نَستطيعَ أن نَستخرجَ منه الحدّ المَجهول الذي فَرَضْناه وسَمّيْناه « س » .

— سنأخُذُ العشْرةَ ونَقْسِمُها قِسْمَيْنِ (مُتَساويين أو غير متساويين) ثمّ نَضْرِبُ أحدَهما في الآخرِ ونُدْخِلُ حاصِلَهُما في المعادلة حَدّاً معلوماً .

— لِنَقْسِمْ هذه العشْرةَ ، مثلاً ، ثلاثةً وسبعةً (كما قَسَمَها الخوارزميّ في المَثَلِ الذي قَدّمَهُ على معادلته) وحاصِلُهُما « ٢١ » .

— عندَئِذٍ تُصْبِحُ المعادلةُ التامّة : **س٢ + ٢١ = ١٠ س** .

— **امتحن ذلك :**

إن « س » هنا تُساوي ثلاثةً وتُساوي سبعةً .

— لماذا تُساوي « س » هنا عددَيْنِ لا عدداً واحداً ؟

— ذلك لأنّنا قُلنا إنّ هذه المعادلةَ من « **الدرجة الثانية** » .

إذن ، س٢ + ٢١ = ١٠ س أو ٣ × ٣ + ٢١ = ١٠ × ٣

أي ٩ + ٢١ = ٣٠ .

ولو أنّك عَمِلْتَ في هذه المعادلة بكلّ عدد يخطُرُ في بالِكَ (وهو بطبيعة الحالِ قِسمٌ من عَشَرَةٍ) لَصَحّتْ هذه المعادلة . خذْ مثلاً العددين ١٢ و ٢٢ (أو — ١٢ و + ٢٢ = + ١٠) فيكونَ عندَك :

١٢ ٢ + ١٢٠ = ٢٦٤ أي : ١٤٤ + ١٢٠ = ٢٦٤ .

فَهَلْ قَرَأْتَ في حياتِكَ قصيدةً أجملَ من معادلةِ الخوارزميِّ ؟

ولكن لَعَلَّكَ لم تَجْتَلِ الحُسْنَ والجمالَ في هذه المعادلة لأنّها أرقام مُجَرَّدَةٌ لا يَجْتَليها العقلُ بسُرْعة ووُضوحٍ وسُهولة . فَلْنَأْخُذْ هذا الجدول (المُرَبَّعَ) السِحْريَّ المثمَّنَ الجوانب : أنَّ الأعدادَ المفرّقةَ في غُرَفِ هذا الجدول (المربّع) ذاتُ خاصّةٍ واضحةٍ متّسقة: إذا أنت جمعتَ الأعدادَ في كلّ اتّجاهٍ في هذا المربّع : طولاً (من أعلى الى أدنى) أو عرضاً (من اليمين الى اليسار) أو توتيراً (من زاويةٍ الى الزاوية الى تُقابِلُها) كانَ المجموعُ واحداً (٢٦٠ — مائتين وستّين) .

١	٢	٦٠	٥٩	٥٥	٥٦	١٤	١٣
٤	٣	٥٧	٥٨	٥٤	٥٣	١٥	١٦
٤٨	٤٧	٢١	٢٢	٢٦	٢٥	٣٥	٣٦
٤٥	٤٦	٢٤	٢٣	٢٧	٢٨	٣٤	٣٣
٣٢	٣١	٣٧	٣٨	٤٢	٤١	١٩	٢٠
٢٩	٣٠	٤٠	٣٩	٤٣	٤٤	١٨	١٧
٤٩	٥٠	١٢	١١	٧	٨	٦٢	٦١
٥٢	٥١	٩	١٠	٦	٥	٦٣	٦٤

تأمّل هذا المربّع حيناً .

لعلّك لم ترَهُ جميلاً . أو لعلّك لم تهتد الى وجه الجمال فيه .

سأساعدك أنا على ذلك : انظر إليه الآنَ بعد أن مرّتْ عليه يدي بشيء من التوضيح .

١٣	١٤	٥٦	٥٥	٥٩	٦٠	٢	١
١٦	١٥	٥٣	٥٤	٥٨	٥٧	٣	٤
٣٦	٣٥	٢٥	٢٦	٢٢	٢١	٤٧	٤٨
٣٣	٣٤	٢٨	٢٧	٢٣	٢٤	٤٦	٤٥
٢٠	١٩	٤١	٤٢	٣٨	٣٧	٣١	٣٢
١٧	١٨	٤٤	٤٣	٣٩	٤٠	٣٠	٢٩
٦١	٦٢	٨	٧	١١	١٢	٥٠	٤٩
٦٤	٦٣	٥	٦	١٠	٩	٥١	٥٢

لا شكّ عندي في أنّ الفلاسفةَ الفيثاغوريّين ، أي آلَ الفيلسوف اليونانيّ فيثاغورسَ (ت ٥٠٣ ق.م) أو تلاميذَه أو أتباعَه ، كانوا يُدْرِكون جمالَ هذا الجدولِ المربّعِ يومَ صاغوه من الأعداد

الموزّعة في غُرَفِه ، ولكنّهم لم يَشْرَحوه ، ذلك لأنّهم « نَظَروا » هذا الجدولَ المربّعَ وجداولَ أخرى غيرَه للذين يَعْرِفون طَرَفاً صالحاً من الرياضيّات .

ولا شكَّ عندي أيضاً في أن كثيرين غيري قدْ أدركوا جَمالَ هذا المربّع ، ولكنّي لا أعلَمُ أحداً قبلي شَرَحه أصلاً أو شَرَحه كما شَرَحْتُه أنا . إنّ شرحَ هذا المربّع ، كما ترى ، يجعل منه قصيدة رائعة أيضاً .

وكما أن الانسانَ الذي لم يَتَثقّفْ عقلُه بالعلوم الرياضية لا يستطيعُ إدراكَ الجمال — جمالَ الحقيقة — في حلّ مسألةٍ رياضيّة حَلاً عَبْقريّاً ، فإنّ الذي لم يَبلُغْ بعلمِه الى فَهْمِ بناءِ لُغةٍ من اللغات لا يستطيعُ أن يدركَ الجمالَ — جمالَ الخيال — في قصيدةٍ من قصائدها البارعة .

وهنا لا أريد أن أكْتُمَكَ حقيقةً واضحةً عندنا — عند مُؤرّخي الأدب ونُقّاده ، لا عندَ الذين يَقْطَعون أوقاتَهم الفارغةَ بقراءةِ ما يُلقى إليهم فيظنّون انّهم إذا قرأوه فَهِموه — هي التي تلي : لو أنّ عارفاً بلُغَتك وباللغة الصينية مثلاً نقل لك قصيدة من اللغة الصينية الى لُغَتك لَما أمْكَنَكَ أيضاً أن تُدْرِكَ جَمال تلك القصيدة في لغتك أنتَ كما لو كنت أنتَ نفسُك تقرأ تلك القصيدةَ الصينيةَ في اللغةِ الصينيةِ نفسِها .

هاك هذين المثلين :

(١) للشاعر الفارسيّ الشيخِ مُصْلح الدين سَعْدي الشيرازي (ت ٩٨٩ هـ = ١٢٩١ م) رُباعيةٌ هي :

خِشت وطن أز تخت سليمان خوشتر .
خار وطن أز سُنبل ورَيحان خوشتر .
يوسف :كــه بمصر بادشاه ميكــرد ،
ميكفت : كــدا بودن بكَنعان خوشتر .

سأنقل هذه الرباعيّة الى اللغة العربية قَدْرَ المُستطاع ، لأنّني لنْ

أستطيعَ أن أحمل الى القارىء إلاّ مَعناها العامّ وحدَه :

فاقَ طينُ الأوطانِ عَرْشَ سُليما   نَ وأشْواكُه عــلى الرَيْحان .
يوسُفٌ ، وهو مَلْكُ مِصْرَ ، تمنى   أن يكونَ الشحّاذَ في كَنْعان .

إنّ القارىء قد عرَفَ الآنَ المعنى العامّ لِبَيْتَيْ سعدي في هذا « النقل » العربيّ ، ولكنّه لم يَعْرِفْ شيئاً من تلك الدقائقِ الّتي أرادَ سعدي أن يجعلها مَجالَ براعته اللغوية والأدبية . فأنا في الدرجة الأولى لستُ شاعراً من طَبَقة سعدي حتّى أستطيعَ أن أرقى الى مُستوى خيالِ سعدي ثمّ أقْنصَ ذلك الخيالَ في التعبيرِ العبقريّ الذي كان خاصّةً من خصائص سعدي . مــن ذلك مثلاً أنّني لم أستطع إبرازَ الموازنة بين « خشت » (بكسر الخاء : آجرّ من طين غير مطبوخ يستخدم في بنــاء الجدران) و « خوشتر » (أحسن) ثمّ بينهما وبين « تخت » (سرير ، عرش) لاختلاف اللغة الفارسية في بنائها وموسيقاها وألفاظها من اللغة العربية ، ثمّ انّني لم أستطع أيضاً نقل تلك الهِزّةِ من النَظْم والنَغَم في القافية (سليمان ــ ريحان ــ كنعان) وفي رديفها « خوشتر » . إنّ لتلك « التَقْفية » موسيقىً خاصّةً في الشعر الفارسيّ مستمدّةً من طبيعة اللغة الفارسية . فكيف يمكن نقلُ تلك الموسيقى الى اللغة العربية ، وهما لغتان من أسرتين مختلفتين في كلّ شيء ؟

(٢) والمثل الثاني اتّفاق غريب يندُرُ الوقوعُ على مثله :

كنت قد قرأت هذا البيت التاليَ للشاعرِ الألماني فون آرنت (ت ١٨٦٠ م) :

Der Gott der Eisen wachsen liess,
Der wollte keine Knechte.

أعجبني هذا البيتُ ــ وهو مطلعٌ للقصيدة الألمانية وتَهَيّأ لي نقله الى اللغة العــربية :

والذي أنبتَ الحديدَ من الأر ض أبى أن يكونَ في الأرضِ عبْدُ .

بعدئذ اتّفق لي أن قرأتُ لأبي العلاء المعرّيّ (ت ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م) — والمعرّيّ عاشَ قبل فون آرنت بثمانية قرون — هذا البيت (ولم أكنْ قد قرأتُه من قبلُ) :

واللهُ ، إذْ خلَقَ المعادنَ ، عالمٌ أنّ الحِدادَ البيضَ منها تُصْنَعُ.

والحِدادُ البيض هي السيوف .

انّ المعنى العامّ في البيتين ، بيتِ الشاعرِ العربي وبيتِ الشاعرِ الألمانيّ ، واحدٌ ولكنّ الصورةَ الشعريةَ والمَنْحى الفكريّ ليسا واحدَيْنِ : رأى الشاعر العربي أن الله قد خلق المعادنَ التي تُصْنَعُ منها الأسلحةُ كما خلقَ الانسانَ سواءً بسواء . أمّا الشاعرُ الألماني فيرى أنّ الله أيضاً (إنّ كلمة « الله » موجودة في النص الألمانيّ ، ولكن استحال عليّ ادخالها في البيت عند نقله من الألمانية الى العربية) هو الذي جعلَ الحديدَ ينْبتُ منَ الارض كما ينبت الشعيرُ والزنبق مثلاً من الأرض أيضاً . ثمّ يحسُنُ أيضاً ألاّ ننسى شيئاً آخرَ مُهِمّاً جداً : انّ بيتَ الشاعر الألماني دعوةٌ واضحةٌ جازمة الى الاستعداد للقتال دفاعاً عن حريّة الفرد والجماعة . أمّا بيتُ الشاعر العربي فهو إقرارٌ لقاعدة اجتماعية هي أنّ القتال أمرٌ ضَروريّ في الحياة أوْجَبَهُ الله على البشر لمّا خلَقَ لهمُ المعادنَ المختلفة التي تصنع الأسلحةُ في العادة منها ، كما وضع فيهم الحاجةَ إلى الغذاء وجعل الارض تُنْبِتُ لهم الحبوبَ والخُضارَ والفَواكهَ التي يتّخذُ البشرُ منها طعامَهم وشرابَهم .

ولعلّ قارئاً يريدُ أن يسألني هذا السؤالَ الصحيح : لماذا لا نُدْرِكُ جَمالَ الشعر المنقول إلى لغتنا كما نُدْرِكُ جَمالَ ذلك الشعر نفسه في لُغته الأصلية ؟

دعني أنا أسألْ أوّلاً هذا السؤال :

«في أيّ الحالين تكون الزهرةُ من الورد أو الزنبق أو الأقحوان البرّيّ أجملُ : أفي وعاءٍ من الزجاج – في غُرفة نَوْمِك أو في قاعة الاستقبال من بَيْتِكَ – أم في بِيئَتِها الطبيعيّةِ من الأرض الّتي أنْبَتَتْها ؟

انّك ، يا صاحبي ، حينما تقرأ قصيدةً منقولةً من لُغةٍ لا تَعْرِفُها الى لغتك الّتي تعرفها ، فانّك تقرأها مُفردةً مقطوعة من بيئتها فيصطدمُ عقلُك في أثناء قراءتها بمعانٍ بعيدة عنك وصورٍ أجنبيةٍ عنك وأخْيِلَة غريبةٍ عنك فتحكُمُ على تلك القصيدةِ بالمُفردات الّتي تَتَبَدّى لكَ فتدركُ جانباً ضئيلاً جداً من حقيقة تلكَ القصيدة . أمّا اذا أنتَ قرأتَ تلك القصيدةَ في لغتها الأصلية – ومعنى ذلك أنّك تَفْقَهُ تلك اللغة وتَعْرِفُ حضارةَ أهلِها ومدى ثقافتهم ومَنْحى تفكيرِهم ودقائقَ تعبيرهم – فقد ينكشفُ لك من جمال تلك القصيدة ، في لغتها الأصلية ، ما لا ينكشفُ لك مثلُه أو قريبٌ منه من قراءتها في اللغة الّتي نقلت اليها .

وبعدُ ، فانّك إذا قرأتَ قصيدة «البحيرة» للشاعر الفرنسيّ لامارتين ، وهي من روائعه :

Ainisi, toujours poussés vers de nouveaux rivages
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?

ثمّ قرأتَ هذه القصيدةَ في اللغة العربية من نَقْلِ الدكتور نقولا فيّاض (١٨٧٣ – ١٩٥٨) وفي ديوانه (رفيف الأقحوان ، بيروت ١٩٥٠ ، ص ٩) :

أهكذا أبداً تَمْضي أمانينا نَطوي الحياةَ وليلُ الموت يطوينا ؟
تجري بنا سُفُنُ الأعمار ماخرةً بحرَ الوجود ولا نُلقي مراسينا ؟

رأيت أن الجوّ العامّ في النَقْل العربيّ قريبٌ من الجوّ العامّ في

الأصل الفرنسيّ (وخصوصاً في البيت الثاني هنا)، ولكنّ النَفَس الشعريّ في تلك الأولى الفرنسية مختلفٌ من النفس الشعري في هذه الثانية العربية. هنالك تُحِسّ بنَفَس لامارتين، وهنا تحس بنَفَس نقولا فيّاض مُتَعَلّقاً بشيء من نَفَس ابنِ زَيْدون الأندلسيّ (ت ٤٦٣ هـ = ١٠٧١ م). اقرأ هذه الأبياتَ من نقلِ نقولا فيّاض عن لامارتين:

قد كنت أرجو خِتامَ العام يجمعنا والليومَ للدهر لا يُرجى تلاقينا.
فجئتُ أجلِس وحدي حيثما أخذتْ عنّي الحبيبة آيَ الحبّ تَلْقينا.
ما دام في البؤس والنُعمى تصرّفُه إلى الزوال فيَبْلى وهـو يُبْلينا.

ثمّ اقرأ من قصيدة ابن زيدون الاندلسي:

مَنْ مُبْلِغُ المُبْلِسينا بانْتِزاحِهِمُ حُزْناً مَعَ الدهر لا يَبْلى ويُبليناً.
وقد نكونُ وما يُرجى تَفرّقنا، فاليومَ نحن وما يُرْجى تلاقينا.
إنّا قرأنا الأسى يومَ النوى سوراً مكتوبةً وأخذنا الصبرَ تَلْقينا.

ومَعَ أني لا أدفَعُ نقولا فيّاض عن البَراعة في الخَطابةِ وفي كثيرٍ من أشعارِه أيضاً، فانني لا أرى في الأبيات الثلاثة الأخيرة التي أوْرَدتها شاهداً على نَقْلِ الشعرِ من لغة الى لغة الا ضعفاً في المَنْطق وفي التعبير. والذنبُ ليس ذنبَ نقولا فيّاض، بل ذنبُ النقلِ من لغة الى لغة. فما كلّ شِعرٍ مُطاوِعٌ للنَقْل، هذا إذا كان في الشعر مُطاوَعَةٌ للنقل أبداً.

تطوّر الشعر العربي

في أغراضه ومبانيه

قُلتُ في مطلع هذا البحث : إنّ الشعرَ وسيلةٌ من وسائل التعبير : فليس غريباً ، إذَنْ ، أن تَتبدّلَ موضوعاتُ الشعر وفنونُه وأغراضُه العامّةُ ومعانيه الجزئيةُ بينَ عَصْرٍ وعصر ، ما دام هذا الشعرُ أسلوباً نعالج به مظاهرَ حياتنا الطبيعيّة والنفسيّة : نُعالجُ وصفَ الطبيعة ونعالج الحِكمةَ والعِلم والتاريخَ والحروب والرواية ، كما نعالجُ الغزلَ والرثاء والعِتاب . وفي كلّ عصرٍ مظاهرُ من الحضارة ومن حاجاتٍ في النفس تخصّهما : كان من فنون الجاهلية الحماسةُ والفخر ووصفُ الأطلال والثأر ، كما كان منها المدحُ والرثاء والنسيب . ثمّ جاءَ الاسلام فضَعُفَ عددٌ من الفنون والأغراض وبرَزَ عدد جديدٌ من الفنون والأغراض : الفتوحُ والتمدّحُ بالإسلام وبالخلق الاسلامي . ثمّ جاء العصرُ الأموي فنشأت النقائض (قصائدُ في الهجاء القَبَلِيّ في الأكثر والهجاء الشخصي في الأقلّ) . واتّسع الغزلُ العُذْريّ (الذي يقصُرُ الشاعرُ فيه همّه على امرأةٍ واحدة) والغزَلُ الصريحُ (الذي يَتَتبّعُ صاحبُه الجمالَ أينَ وَجَدَه) . وكان هذان الغزلانِ في العصرِ الأمويّ فنّينِ مستقلّين .

وجاء العصرُ العبّاسيّ فتبدّلتْ فيه الخصائصُ تبدّلاً ظاهراً واضحاً

كبيراً فأصبح عددٌ من الأغراض ـ الوصفُ والغزَل والأدب (الحكمة) والخَمْرُ والمدح والهجاء والرثاء ـ فُنوناً مستقلّة قائمةً بنفسها . ونشأ الغزلُ المذكّرُ والشعرُ التعليمي (الأراجيز في فروع العلم من الفقه والنحو وغيرهما) . ودخلتْ في الشعر العربي مَعانٍ من الفلسفة والجدَل ممّا جاءتْ به الشعوبُ التي دَخلَتْ في الإسلام كالفُرس والروم والترك والآراميّين .

ولم تَقْتَصِرِ الخصائصُ الجديدةُ على الأغراض والمعاني ، بل تناولت الجوانبَ اللفظيةَ من الكلماتِ الجديدةِ التي جَدّتْ معَ جِدّةِ الأشياءِ ومن المداركِ التي لم تكنْ عندَ العرب من قبلُ . والكلماتُ الجديدةُ أقسامٌ :

ـ الكلماتُ المولّدةُ التي ترْجِعُ إلى أصلٍ عربيّ ، نحو : تلاشى (وهي نَحْتٌ من : لا وشيء : اضمحلّ ، فَنِيَ) ، استأهل (استحقّ) ، استعرض (مرّ ببصره على أشياءَ كثيرةٍ . وكان معنى «استعرض» في العصر القديم : قتل بالسيف) ، الإيقاع (الضَرْب على آلة موسيقية على وزن مخصوص) ، النحو والصرف (لعلم فقْه اللغة عموماً وخصوصاً) ، الأدب (مجموع الانتاج الجيّد شعراً ونثرا) العَروض (بفتح العين : علم نظم الشعر) الخ .

ـ الكلمات المعرّبة التي تناولها العربُ من اللغات الاجنبية وعرّبوها ، أي أجرَوْها مجرى الكلمات العربيةِ الأصلِ من حيثُ اللغةُ والصرف والنحو . فمن الفارسية : عسكر من (لشكر : جيش) ، نَموذج (نموده اسم المفعول من نمودن : العَرْض والإظهار) ، الجلاّب (كل آب : ماء الورد) ، الهندسة (من أندازه : القياس) . ومن اللغة اليونانية : الإقليم (كليما) ، قانون ، فلسفة . ونحن نسمّي هذه الكلمات معرّبةً (جاريةً على القواعد العربية) لأنّنا نستطيعُ أن نقولَ فيها عَسْكَرَ ،

يعَسْكِرُ ، معَسْكَرٌ ، عَساكِرُ ، معسكرات. أو نقول فيلسوف ، فلاسفة ، متفلسف ، يتفلسف ، يفاسف الخ .

– الكلمات الدخيلة التي لا تزال العجمة ظاهرة عليها ، نحو : جُغرافيا ،اسطرلاب (أداة تتألف من عصاً لها ساعد متحرّكٌ يُقاسُ بها ارتفاعُ النجوم فوق الأفق) فنحن لا نستطيع ان نقول «تجغرف »مثلا .

في مذاهب الأدب :

الطبيعةُ لا تتبدّلُ (أي لا يظهرُ عليها تبدّلٌ في المَدى القصير من حياة الفرد من الناس) : لا النجومُ ولا البحار ولا الجبال ولا الحَيَوان ولا الأشجار أيضاً. قد نستطيع التوليدَ بينَ فصيلتين من الحَيَوان أو النبات ، فاذا الهَجين (المتولّدُ بين نوعين يُمْكِنُ التولّدُ بينهما) يبدو لنا مختلفاً . ولكنّ اختلافَه هذا يرْجِعُ الى قاعدة . وربّما كان في بعض وُجوهه أجملَ من أبَوَيْه أو من أحد أبويه . غيرَ أن المتولّدَ الجديدَ يخسَرُ أشياءَ من الخصائص الذاتية التي كانت مُمَيِّزَةً لنوعه الأوّل . انّ البغلَ أكبرُ من أبيه الحمار وأقدرُ على الحمل من أمّه الفرس ثمّ هو أقلّ منها جَمالاً . والبغلُ لا يَلِدُ بغلاً ولا يَلِدُ البتّةَ . وهو أكثرُ حِراناً (شِماسا أو جُموحا أو نُفورا أو تَمرّداً) .

أمّا الانسان فإنّه أيضاً ، من الناحية الطبيعية ، لا يتبدّلُ كثيراً : في عَينيه ومَعِدَته وكَبِده وأصابعه وأظفاره . وأمّا الإنسان — من حيثُ هو مجموعةٌ عصبية وتراكُمٌ ثقافيّ ، فانّه يتبدّلُ تبدّلاً هائلاً حتّى إنّك لا تكاد تَجِدُ في هذا العالمِ الفسيح شَخْصين مُتّفقين اتّفاقاً تامّاً في كلّ شيء .

وفي الإنسان خاصّةٌ ليستْ لغيره من الكائنات : إنّه يُحِبّ أن يُعَبّرَ عن نفسه هو : إنّه يحبّ أن يرى الاشياءَ كلّها من خلال نفسه

ـمن خلال أحواله المُحيطة به ومن خلال حاجاته العارضة على الأخص ، ذلك لأنّ حاجاته الاساسية تجمعُهُ مع غيره ولا تُميِّزُه من غيره . ولكن ربّما لجأ هذا الانسانُ الى التعبير عن أحواله العامّة وحاجاته العامّة بطريقة خاصّة .

في أواخر القرن الثامنَ عشرَ وأوائل القرن التاسعَ عشرَ انتشر في أوروبّة مذهب هو المذهبُ الوُجداني (ويسمّونه عندهم : الرومانتيكي) ، وكان انتشارُه أولاً في فرنسةَ وانكلترة وايطالية ثمّ في ألمانية أيضاً . في هذا المذهبِ الوجدانيّ التفتَ الشاعرُ خاصّة من الاحتكام في الأمور إلى العقل ومن الإعجاب بمآثر الماضين ومن التأمّلِ الفكريّ في الحياة ومن الجدّ في النظرِ في السلوك الانسانيّ الى التعبير عمّا يجولُ في نفسه هو وعمّا يُحسّ به هو نفسه في بيئته الشخصية مع الميل الى السَّبْح مع الخيال في لغة يتناول مُفرداتِها من بيئته الضيّقة ويُجريها في تعابيرَ يألَفُها أهلُ بيئته الضيّقةِ في زمنه القريب .

والعرب قد عرَفوا المذهب الوُجدانيّ أو ابتدعوه قبلَ أن تشعُرَ أوروبةُ بالحاجةِ إليه بألفِ عامٍ ، في النصفِ الثاني من القرنِ الثامنِ للميلاد ، لمّا خرج الشعرُ عندنا من بيئته الأُمويّة البَدْوية الى بيئته العبّاسية الحَضَرية .

إنّ أبا نواس ومُطيعَ بنَ أياسٍ والعبّاسَ بنَ الأحنف وابنَ الرومي شعراءُ وجدانيّون من الطبقة العالية . يقول أبو نواس (ت ١٩٩ هـ) في الخمـر :

ألا فاسْقِني خمراً وقلْ لي : هيَ الخمرُ . ولا تَسْقِني سِرّاً إذا أمكنَ الجهْـرُ .
فعيشُ الفتى في سَكرةٍ بعد سَكرةٍ ، فإن طال هذا عنده قَصُرَ الدهر .

وقد كان بشّارُ بنُ بُردٍ (ت ١٦٧ هـ) قد انحدرَ ، من قبلُ ، في

بعضِ شعره الى أدنى دَرَكاتِ النظم الوُجداني حينما قال في الفتاة الخادمِ التي كانتْ عنده – حينما قال يتملّقها :

رَبابَـةُ ربّـةُ البيتِ تصبُّ الخـلَّ في الزيتِ ،
لهـا عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حسَنُ الصوتِ .

ولكنّ ذلك الذي أحبّه الرومانتيكيّون الأوروبيّون لا نُحبّه كلّه نحنُ العربَ في أدبنا . نحن نريدُ أن نبقى في الشعر الوُجداني معَ العبّاس ابنِ الأحنف (ت ١٩٨ هـ) حيث يقول :

إنّ الهوى لو كان ينْـ ـفُذُ فيه حُكمي أو قضائي ،
لَطلَبْتُهُ وجمعتُـه من كُلِّ أرضٍ أو سماء ،
وقَسَمتُهُ بيْني وبيـ ـنَ حبيبِ نفسي بالسَّواء .
فنَعيشَ ما عِشْنا عـلى مَحْضِ المَوَدّةِ والصفاء .
حتّى إذا متْنـا جميـ ـعاً ، والأمورُ إلى انقضاء ،
ماتَ الهوى من بَعْدِنـا أو عاشَ في أهلِ الوفاء .

ومن إيغالِ الشعراء في النظر الى اقتناع أنفسِهم من غيرِ التفاتٍ الى القيودِ الاجتماعية قولُ أبي نُواس :

إنّي عَشِقْتُ ، وما بالعِشقِ من باسِ .
ما مرّ مِثلُ الهوى شيءٌ عـلى راسي .
ما لي وللناسِ ؟ كم يلْحونَني سَفَهاً .
ديني لِنفسي ، ودينُ الناسِ للناس .

وهذا الشعرُ الوُجْدانيّ كان موجوداً في الجاهلية عندَ امْرِئِ القيسِ وطَرَفَةَ وعَنْتَرَةَ ، كما عرَفَهُ عُمَرُ بنُ أبي ربيعةَ في العصر الأُمَوي ، قبلَ ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) ، مَعْرِفةً صحيحة .

ثمّ نشأ عِندَهم في أواسطِ القرنِ التاسعَ عَشَرَ مذهبٌ عرَفوه

باسْم المذهب البَرْناسي – أو – كما نقولُ نحن – مذهب التَحْكيك أو الصَنْعة ، أي مذهب العناية باللفظ المُفْرد وبالتركيب النَحْوي والتأنّق البلاغي . وشُهِرَ عن أتباع هذا الفنّ البَرْناسي عِنْدَهم أنّهم كانوا يُريدون « الفنّ للفنّ » . ولقد اتّخذ البرناسيّون الشعرَ المَصْنوعَ على هذه الطريقة وِعاءً لأنواعِ المعارف وبَيْتاً للحكمة في سياقٍ لُغَويّ غيرِ شَخْصيّ الطابَعِ ، إذْ كان هذا المذهبُ عندَهُمُ انْتِقاضاً على مَذْهَبِهِمُ الرومانسي أو الرومانتيكي السابق .

ومذهبُ التحكيك هذا قد عَرَفه العرب منذ أقدم عُصورِهِمُ الأدبية – في العصر الجاهليّ – عَرَفه أوْسُ بنُ حَجَرٍ (نحو ٥١٠ – ٥٩٠ م) ثمّ راوِيَتُه زُهيرُ بنُ أبي سُلمى (ت نحو ٦١٠ م) . ثمّ اتّسَعَ هذا المذهبُ في العصرِ العبّاسيّ . وأشْهَرُ مُمَثِّليه في الشعر مُسْلِمُ بنُ الوليد وأبو تَمّامٍ والبُحتري والمتنبّي والمعرّي . فَلْنَقْرأْ للبحتريّ هذه الأبياتَ الأنيقةَ التي تَنْطوي على مَعانٍ يَسيرة جِدّاً ولكنْ في لفظٍ حُلْوٍ وتراكيبَ أنيقةٍ مُعَبِّرَةٍ مُوحِيَةٍ حتّى لكأنّ الشاعرَ ما أرادَ إلاّ أن يُرِيَنا براعتَه في التعبيرِ الشعريّ وحدَه :

بَيْضاءُ يُعْطيكَ القضيبُ قَوامَها ، ويُريكَ عَيْنَيْها الغزالُ الأحْوَرُ[1]
تَمْشي فتَحْكُمُ في القلوبِ بدَلّها وتَميسُ في ظِلِّ الشَبابِ وتَخْطِرُ[2] .
إنّي وإنْ جانَبْتُ بعضَ بَطالتي وتوهّمَ الواشون أنّيَ مُقْصِرُ[3] ،
لَيَشوقُني سِحْرُ العيونِ المُجْتلى.... ويَروقُني وَرْدُ الخدودِ الأحمر .

---

(١) الأحور من في عينه حور (بفتح ففتح) : شدة بياض بياض العين وشدة سواد سوادها .
(٢) الدل : جرأة (المرأة على الرجل) لثقتها بمكانتها عنده . ماس : تمايل . خطر : اهتز وتمايل اعجاباً بنفسه .
(٣) البطالة (بالفتح) : الهزل في القول (الانصراف إلى اللهو) . أقصر الرجل : انتهى (توقف) عن سلوك اللهو وطلب الملاذ .

ذلك كان في العناية بتخيّر المعاني القريبة من مَدْرَك كلّ إنسان (مع اللفظ السهل العذب). إنك إذا نفضتَ هذه الأبيات لم تجد فيها معنىً جديداً أو معنىً بعيداً، بل وجدتَ فيها المعنى العاديّ في اللفظ الجميل الذي هو كلّ حظّ هذه الأبيات من الشعر.

أمّا الشعرُ الذي يُعنى بتخيّر الألفاظ والتراكيب في الصياغة البارعة من غير نظرٍ كبيرٍ إلى المعنى المراد فمثلُ قولِ أبي تمّام:

السيفُ أصدقُ إنباءً من الكُتُبِ، في حدّه الحدّ بينَ الجدّ واللعبِ.
بيضُ الصفائحِ لاسودُ الصحائفِ في متونهنّ جلاءُ الشكّ والريَبِ.
والعلمُ في شُهبِ الأرماحِ لامعةً بين الخميسين لافي السبعةِ الشُهُبِ

لا شكّ في أنّ أبا تمّامٍ قد غاصَ هنا على عددٍ من المعاني، ولكنّنا نرى أنّ العنايةَ هنا بصياغة التراكيبِ من الألفاظ هي المقصودَ الأوّلَ.

وفي هذا الوقت نفسه – في منتصف القرنِ التاسعَ عشرَ – نشأ عندهُمُ المذهبُ الرمزيّ. إنّه مذهبٌ يلتفتُ فيه الشاعرُ عن التفكيرِ الإيجابي في الحياة الطبيعية والنفسية المألوفة وعن التعبير الواضحِ أيضاً. إنّ التفكير من خلالِ الرمزِ تفكيرٌ ميّال الى التعقيد. إنّه تفكيرٌ قاصرٌ عن تبيانِ الأمورِ فيَميلُ صاحبه إلى عرضِ كلّ أمرٍ من جانبه الشخصيّ (من جانبِ المفكّر لا من جانبِ الأمر) في خطّ غيرِ مستقيم. كان شاعرُهم الرمزيّ من أجلِ ذلك يُحبّ أن يرى وراء هذه الأشياء المادّيّة في عالمنا ووراءَ السلوك الإنساني المعقول المألوف عاملاً خفيّاً ومحرّكاً غيبيّاً. ومن المُستغرَب فعلاً أن يكونَ الشاعرُ الرمزيّ أميلَ إلى تفسيرِ الأمرِ الواضح تفسيراً غامضاً منه الى أن يفسّرَ الأمرَ الغامض تفسيراً واضحاً. ولكنّ الشاعرَ الرمزيّ يعتقدُ أن عدداً منَ المدارك النفسية أوْ من المدارك الفكرية لا تفسيرَ واضحاً لها، فلماذا لا يَجعَلُ تفسيرَهُ لها رَمزاً ثمّ يترُكُ القارىءَ يتخيّلُ لهذا الرمزِ ما يشاءُ من المعاني؟

والإفرنسيّون يَفْخَرُون بأنّ شاعراً واحداً فيهم قد مَثَّلَ المذهبَ الرومانسيّ في مَطْلَع حياته ثمّ مَثَّلَ المذهبَ البَرْناسيّ ثمّ مثّل المذهبَ الرمزيّ أيضاً ، ذلك هو بودلير (ت ١٨٦٧) . ومعَ أنني الآنَ لا أوَدّ أن أقولَ إنّ ذلك ليس فخراً لبودلير ولا للأدب الفرنسي : أن يُمَثِّلَ جميعَ فنونِ الأدب رجلٌ واحد ، لأنّ ذلك عَجْزٌ وضيق في النِتاج الأدبي — فانّني أحِبّ أن أقولَ إنّ هذا الأدبَ الرمزيّ قد نشأ عندنا قبلَ بودلير بألفٍ ومائتَيْ عامٍ من الأعوام الشمسية . لقد كان عندَنا في الشِعر الرَمزيّ خاصّةً حُمَيدُ بنُ ثورٍ الذي عاشَ في أيام عُمَرَ بنِ الخطّاب (ت ٢٣ هـ = ٦٤٤ م) . كان عمرُ بنُ الخطّاب قد منعَ القولَ في الغزل الصريح الذي يذكُرُ الشاعرُ فيه محبوبتَه باسمها المعروف ، لأنّ ذلك كان يُثيرُ بينَ القبائل أو بينَ الأسَرِ عداوةً ونزاعاً يضطربُ بهما اطمئنانُ الحياة الاجتماعية . فاحتال حُمَيدُ بنُ ثورٍ للقول في الغزل الصريح في محبوبةٍ معيّنة من بني مالكٍ بأن كَنّى عنها بسَرْحة (شجرة عالية) فقـال :

أبى اللهُ إلاّ أنّ سَرْحَةَ مـالك
على كُلّ أفْنانِ العِضاهِ تَروقُ [1] .

فقد ذهبتْ عَرْضاً ، وما فوق طولِها
من السَرْحِ إلاّ عَشّةٌ وسَحوق [2] :

فلا الظِلّ من بَرْدِ الضُحى تستطيعُه ،
ولا الفَيْءَ من بَرْدِ العَشِيّ تذوقُ [3] .

---

(١) الفنن (بفتح ففتح) : الغصن . العضاهة : الشجرة الكبيرة . تروق : تزيد في الحسن والبهاء.

(٢) العشة : الشجرة القليلة الأغصان والورق . السحوق : المفرطة في الطول من غير تناسق.

(٣) الظل : احتجاب الشمس في أول النهار . الفيء : احتجاب الشمس بعد الزوال (بعد نصف النهار) .

فهل أنا — إنْ عَلّلْتُ نفسي بسَرْحة
من السَّرْجِ — موجودٌ عليّ طريق ؟

ولعلّ بعضَ الناسِ — مِنْ أولئك الذين يتعصّبون للأدب الفرنسي ، جهلاً منهم بسائر آداب الدنيا — لا يُحبّ أن يرى في شعر حُميد بن ثور رمزاً يُقابِلُ الرمزَ عند بودلير . ولكنّ هذا المُتَعنّتَ نفسَه لا يستطيعُ أن يُنْكِرَ الرمزَ في الشعر العَرَبيّ عامةً وفي فنّ التصوّف خاصّة ، ابتداءً برابعةَ العَدَويّة (ت ١٨٠ هـ = ٨٠١ م) ، وهي التي عاشَ شارلمانُ ملكُ فرنسةَ وامبراطورُ الغَرْبِ في أيّامِها ثمّ ماتَ بعدَها بثلاثةَ عشَرَ عاماً .

ومن شعرِ عُمَرَ بنِ الفارض (ت ٦٣٢ هـ = ١٢٣٥ م) في الخَمْرِ (ولكنّه يَكنّي بالخمر عن العِزّة الالهية — عن الله — أمّا الحبيبُ فكناية عن محمّدٍ رسولَ الله) :

شَرِبْنا على ذِكْرِ الحبيبِ مُدامةً
سَكِرْنا بها من قبلِ أن يُخْلَقَ الكَرْمُ[1] .

لها البدرُ كأسٌ ، وهي شَمْسٌ يُديرها
هِلالٌ . وكم يبدو إذا مُزِجَتْ نجم[2] .

ولولا شَذاها ما اهتديتُ لِحانِها ،
ولولا سَناها ما تَصوّرَها الوَهْم[3]

---

(١) الحبيب : محمد رسول الله . المدامة : الخمر المطبوخة بالنار . الكرم : شجر العنب . والمدامة (هنا) كناية عن المعرفة الإلهية .

(٢) البدر والشمس والهلال (رجال من شيوخ التصوف العارفين بالله (.النجم) الأثر الذي تتركه المعرفة الإلهية في نفوس المتصوفين .

(٣) الشذا : الرائحة (آثار التصوف الخافية عن عوام الناس والبادية للمتصوفة الكبار) . الحان : محل بيع الخمر (العارفون بالله والسالكون للطريق) . السنا : الضوء الساطع (ما يروى عن المتصوفة من اتصالهم بالله) .

وقالوا : شربْتَ الإثمَ . كلاّ ، وإنّما

شَربْتُ التي في تَرْكِها عِنْدِيَ الإثم[1] .

هَنيئاً لأهلِ الدّيْرِ كَـم سَكِروا بها .

وما شَرِبوا منهـا ولكنّهم هَمّوا[2] .

فأنت ترى أن الرمزَ في الأصلِ ليس شيئاً أكثرَ من المبالغة في الاستعارة والكِناية والتَوْرية مَعَ المحاولة للجمع بينَ هذه الأوجهِ الثلاثةِ من البلاغة في نِظامٍ واحد. فالاستعارة هي نِسبةُ فعلٍ الى غيرِ فاعله في العادة ، نحو ابتسمَ الفجرُ (أي بدأ بالإشراق ، فانّكَ شَبّهتَ الفجرَ بإنسانٍ ثُمّ نَسَبْتَ إليه الابتسامَ الذي هو في الأصلِ من فعلِ الإنسان) . والكِناية أن تأتيَ بلفظ دالّ على حال ماديّة وأنتَ تَقْصد حالاً مَعْنَوِيّة يمكن أن تَدُلّ عليها تلك الحالُ المادّية التي ذَكَرْتَها ، نحو قولك : فُلانٌ ضيّقُ الصدرِ (فأنت لا تعْني أن مِساحةَ صدره من اليَمين الى اليَسار ضيّقةٌ ، ولكنّك تَعْني أن ذلك الإنسانَ لا صبرَ له على مُعاناة الأمورِ ولا على احتمال مُناقشة الناسِ له كما يحتملون هم المناقشةَ منه) . وأمّا التَوْرِيَةُ فهي أن تأتِيَ بلفظ يحتمل مَعْنَيَيْنِ أحدُهما قريبٌ مألوفٌ وثانيهما بعيدٌ مستغرب ، فيَسْبِقُ ذِهْنُ السامعِ الى أنّك تَعْني المعنى القريبَ المألوف بينما أنت تَقْصدُ المعنى البعيدَ الغريب . قد يقولُ لك رجلٌ : « عَظّمَكَ اللهُ » ، فتَفْهَمُ من ظاهرِ قولهِ أنّه يدعو اللهَ

(١) الاثم (بكسر فسكون) الذنب (بفتح فسكون) . المقصود هنا « الخمر التي يشربها الناس . وأما التي في تركها عندي الاثم : الخمر (المعرفة) الإلهية .

(٢) أهل الدير : الرهبان النصارى . كم سكروا بها : كم حاولوا أن يصلوا (باعتزالهم في الأديرة) إلى أن يعرفوا الطريق إلى الله . وما شربوا منها : لم يصلوا إلى غايتهم . ولكنهم (هموا : حاولوا ، قصدوا) إن حبس النفس في مكان منعزل طريق من طرق الانقطاع عن الناس إلى عبادة الله .

لك كي تُصْبِحَ عظيماً ، ولكنّه هو قد يَعْنِي : قَطّعَكَ اللهُ عَظْماً عظماً .

هذه كَلِمَةٌ يسيرةٌ في الأغراض والمعاني . أمّا الكلامُ على مباني الشعر ، وهو الفاصل البارز بينَ الشعرِ المـألوف والشعر المُسمّى حديثاً ، فسيأتي مفصّلاً في الفصول التالية .

الغناء والشعر

الغناءُ تردّدُ الأصواتِ على نَسَقٍ مُعيّنٍ إذا أحدثَ في النفس أثراً لطيفاً محبوباً . غيرَ أنّ الأصواتَ قد تكون على نَسَقٍ معيّن ثمّ تكون مؤلمةً لنفسِ السامع ، سواءٌ أكانتْ تلك الأصواتُ ضئيلةً أو عظيمةً . من ذلك كلّه مثلاً قَرْقَرَةُ البَطْنِ وصريرُ الباب وصوتُ عددٍ من الحَشَرات . ومن ذلك أيضاً صوتُ الرعدِ وتحرّكُ الأدواتِ الضخْمة واصطدامُ بعضِ الأشياءِ ببعضٍ .

والغناءِ يحدُثُ في حُنْجُرَةِ الإنسانِ وحناجرِ الحَيَوان ، كالطُيور خاصّةً ، ومنْ آلاتٍ معروفة كالعود والطبل وأمثالهما [1] . وأحَبَّ العرَبُ أصواتَ عددٍ من الحَيَوان كالغزلانِ والإبلِ . ويجعَل الشاعرُ الجاهليّ طَرَفَةُ بنُ العبد صوتَ الناقةِ «مقياساً» للصوتِ الجميل في البَشَر ، فقد قال في مُعلّقته :

نَداماي بيضٌ كالنجومِ ، وقَيْنَةٌ

تَرُوحُ إلينا بَيْنَ بُرْدٍ ومِجْسَدِ [2] .

---

(١) العرب لم يعرفوا كلمة موسيقا (موسيقى ، موسيقي) ، وهي كلمة دخيلة من اللغة اليونانية ، إلا بعد نقل كتب العلم والفلسفة إلى اللغة العربية في العصور العباسية .

(٢) النديم : الجليس في مجلس الشراب (الخمر) . بيض (الألوان) : أحرار غير أرقاء

إذا نَحْنُ قُلْنا : «أسْمِعينا»، انبرَتْ لنا
على رِسْلِها مطــروفةً لم تَشَدّدِ[1] .
إذا رَجّعتْ في صوتِها خِلْتَ صوتَها
تجاوُبَ آظارٍ على رُبَعٍ رَدِي[2] .

والأصواتُ تحدُثُ عادةً بثَلاثِ طُرُقٍ : بالقرعِ على سطحٍ قاسٍ أو بالنَقْرِ عــلى وَتَرٍ مَشْدودٍ أو بالنفخ في أنابيبَ ذوات مسافات ومساحات مُعيّنة . وغَنيّ عنِ البيانِ أن نقولَ : إنّ القَرْعَ والنقرَ والنفخَ يَجِبُ أنْ تحدُثَ في جوٍّ مملوءٍ بالهواء . ويحسُنُ أن نعلمَ أيضاً أنّ القرع والنقرَ والنفخَ ترْجِعُ الى أصلٍ واحدٍ هو تَوالي أجزاءِ الصوتِ في فتَراتٍ متَفاوتَةٍ ولكن بحسابٍ معلوم .

وأوّلُ مُقَوّماتِ الغِناء النَقَرات . ويمكن أن تكونَ النقراتُ :

(اختلط لونهم بلون شعوب غير عربية) ؛ بيض : لا عيب فيهم . القينة : الجارية المغنية . البرد (بالضم) : ثوب مخطط . المجسد : ثوب مصبوغ بالزعفران (لونه أصفر مائل إلى الحمرة) . بين برد ومجسد (في كل فترة تغير ثوبها – أو تلبس ثوبين ، كناية عن الترف – أو في أول شبابها ، إذا جعلنا أحد الثوبين ، المصبغ مثلا ، الصغيرة في السن والآخر المتقدمة في السن). تروح علينا : تظهر أمامنا وتغني مرة بعد مرة .

(١) انبرى : بدأ (بسرعة) . الرسل (بكسر فسكون) : التؤدة (الرفق والبطء) . على رسلك (على هينتك) : على مهلك . مطروفة : التي تميل بطرفها إلى الرجال (تتحبب اليهم) ، ويمكن أن تكون التي تبدأ عملها سريعاً (بطرفة عين) . لم تشدد (تتشدد) تحتمل معنيين : لم تبخل علينا بما نطلب – لم تتكلف الغناء باطالة الاستعداد له قبل البدء به . ولعل ابن الرومي قد زاد هذا المعنى سهولة وجمالا لما قال :

تتغنى كأنها لا تغنّي ... من سكون الأوصال وهي تجيد
لا تراها هناك تجحظ عين ... لك منها ، ولا يدر وريد .

(٢) الترجيع : تكرار الصوت . الآظار (جمع ظئر) التي لها ولد (من البشر والحيوان) . والربع : ولد الناقة في أول النتاج (في أول موسم ولادة الإبل ، في أوائل الربيع) . الردي : الهالك (الذي مات عقب الولادة) .

ـ متساويةَ الفتَرات ولكنْ مفردةً : . . . . . .

ـ متساويةَ الفتَرات ولكن مزْدوجة : .. ..

ـ مُتساويةَ الفتَرات ولكن متعدّدةً : ... ...،

الخ الخ .

وفي هذهِ الأحوالِ تكونُ الأصواتُ الحادثةُ من هذه النقَرات على وَتيرةٍ واحدةٍ (أي هي صوتٌ واحدٌ مكرّرٌ مرّاتٍ كثيرةً) ولذلك تَملّ منها الأسماعُ والنفوسُ .

وتكون النقَراتُ أحياناً مُتفاوتةَ الفتَرات :

ـ : .. . / .. . / .. /

ـ : .. . / .. . / .. . /

ـ : . .. .. / . .. . / . .. . / الخ .

مِنْ هذهِ المجاميعِ المُتفاوتةِ من النقَرات تنشأ النغَمات :

ـ : . .. . / . .. . / . .. . //

ومن النغَمات المتفاوتةِ ، حينما يجتمعُ بعضُها إلى بعضٍ على نَسَقٍ محسوبٍ ينشأ اللّحنْ .

هذا هو المبدأ الذي قام عليه وَضْعُ العَروضِ (أوزانِ الشعر) عند العرب . جعل الخليلُ بنُ أحمدَ (ت ١٧٤ هـ = ٧٨٩ م) أجزاءَ الكلامِ أنواعاً هي :

ـ السبَبُ (كلِمَةٌ أو قِسْمٌ من كلِمَةٍ) من حرفٍ مُتَحرّكٍ وحرفٍ ساكن : قَدْ ، مِنْ ، قُلْ ، ما ، فِي ، أوْ ، صَعْ (من «صَعْبْ») الخ .

ـ الوَتِد (كلمةٌ أو قسم من كلمة) يتألّف من ثلاثةِ أحرُفٍ أحدُها ساكن :

* اللَّفيف المَفروق (الحرفُ الساكنُ بينَ الحرفَيْنِ المتحركين) : أنتَ ، قالَ ، مِنْهُ ، عام (من «عامِلٍ» أو مِنْ «عامِلين») الخ .

* اللفيفُ المقرونُ (الحرفُ الساكن بعدَ المتحركين) : متى ، لَقَدْ ، دَعا ، مقا (من «مقال» أو «مقامات») الخ .

ومن الأسبابِ والأوتادِ يتألَّف في العَروضِ (علمِ أوزانِ الشعرِ عندَ العربِ) أقسامُ التفاعيلِ ، فيجوزُ أن يتَوالى فيها :

ـ حَرْفٌ متحركٌ فحَرْفٌ ساكن : قَدْ ، في ، ما (منكم ، جــاري) .

ـ حرفانِ متحرّكانِ فحرفٌ ساكن : لقد ، دعا ، رمى .

ـ ثلاثةُ أحرُفٍ متحرّكةٌ وحرفٌ ساكن : سَمِعَتْ ، غُرَفٌ (والتنوينُ يقومُ مقامَ السكون) . ولا يجوزُ أنْ يتَوالى في البيتِ من الشعرِ العربيّ أربعةُ أحرُفٍ متحرّكةٌ (سَمِعَكَ ، كُتُبُهُ) أو حرفانِ ساكنان (كالألف والدال الساكنةِ في «مادّة») . فإذا أنتَ رأيتَ مِثْلَ هذه المُتواليات الشاذّةِ في بيتٍ من الشعر فاعلَمْ أن ذلك لضرورةِ الشعرِ (لِضَعْفِ الشاعرِ في المَعْرِفة باللغة أو لِقُصورِ أذُنه في تَمْييزِ النَغَمات) .

ويتألف من الأحرُفِ المتحرّكةِ والأحرُفِ الساكنة ، إذا هِيَ توالتْ على نظامِ الشعر العربيِّ ، سبعةُ تفاعيلَ أو سبعةُ أركانٍ هِيَ (الخطّ يُمَثِّلُ الحَرْفَ المتحرّكَ ، والنُقطَةُ تُمثّلُ الحرفَ الساكن) :

١ ـ فَاعِلُنْ : ـ . ـ ـ .

٢ ـ فَعُولُنْ : ـ ـ . ـ . (ضِد فاعلن) .

٣ ـ مُسْتَفْعِلُنْ : ـ . ـ . ـ ـ .

٤ ـ مَفاعِيلُنْ : ـ ـ . ـ . ـ . (ضدّ مستفعلن) .

٥ ـ فاعِلاتُنْ : ـ . ـ ـ . ـ . (بخلاف مستفعلن ومفاعيلن) .

٦ - مُفاعَلَتُنْ : - - - : - - - .

٧ - مُتَفاعِلُنْ : - - - - . - - . (ضدّ مفاعلَتن) .

ويتّفقُ في الشعرِ أحياناً تَوالي أربعةِ أحرُف متحرّكة كما يتّفقُ تَوالي الأحرُفِ المتحرّكة والأحرف الساكنة على غيرِ النَسَقِ الموجود في التفاعيلِ السبعةِ السابقةِ ، ولكنّ هذه كلّها تكونُ مِنَ الجَوازات أو مِنَ الشواذّ .

ومن هذه التفاعيلِ السبعةِ جَمَعَ الخليلُ بنُ أحمدَ البُحورَ الخَمْسَةَ عَشَرَ : الطويلَ (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) والمَديدَ (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) والبَسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) والوافِرَ (مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن) والكامِلَ (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) والهَزَجَ (مفاعيلن مفاعيلن) والرَجَزَ (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) والرَمَلَ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) والسَريعَ (مستفعلن مستفعلن فاعلن) والمُنْسَرِحَ (مستفعلن مفعولات) والخَفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) والمُضارعَ (مفاعيلن فاع لاتن) والمُقْتَضَبَ (مفعولات مستفعلن) والمُجتَثّ (مستفع لن فاعلاتن) والمُتقارِبَ (فعولن فعولن فعولن فعولن) . ثمّ إنّ الأخفَشَ الأوسَطَ ، وهو أبو الحَسَنِ سعيدُ بنُ مَسْعَدَةَ البَصْري (ت ٢١٥ هـ = ٨٣٠ م) ، استَدْرَكَ بحراً آخرَ سَمّاهُ « المتدارَكَ » (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) . وربّما جاء التَفْعيل في هذا البَحْرِ فَعْلُنْ (حركةٌ فسُكوناً فحركة فسكوناً) أربعَ مرّات أو فَعِلُنْ (ثلاثَ حرَكاتٍ فسكوناً) أربعَ مرّات .

واذا كانَ العَروضيّونَ قد عَدّوا ستّةَ عَشَرَ بحراً (وزناً للشعر) ، فليسَ معنى هذا أنّ الأوزانَ الممْكِنَةَ في نَظْمِ الشعر هي ستّةَ عَشَرَ فقط . وليس مَعْنى هذا أيضاً أن هذه الأوزانَ مستعملةٌ في نَظْمِ الشعر على دَرَجة واحدةٍ من الشيوع . انّ العربَ منذ الجاهلية قد توفّروا

في النظمِ على ثمانيةِ أبْحرٍ هي : الطويلُ والبسيط والوافر والكامل والرَجَزُ والرَمَل والخفيف . وتجدُ عدداً مـن القصائد على السريعِ والمتقارب . أمّا ما بَقيَ من الأبحرِ فكان النظمُ عليها قليلاً أو نادراً ، ذلك لأنّ الأبحرَ الأولى كانتْ أكثرَ مطاوَعَةً للموسيقى وأوسعَ صدراً لجَمْعِ المعاني الكثيرة . وربّما وجدتَ مقاطعَ من الجاهلية على غيرِ هذه الأبحرِ الستّةَ عشَرَ .

وعاشَ العربُ في الجاهلية وفي صَدْرِ الاسلامِ والعصرِ الأمَويّ على هذه الأبحرِ لأنّ قواعدَ الغناء عندَهم كانتْ لا تزالُ بدائيةً قاصرَةً . فلمّا جاء العصرُ العبّاسيّ واتّسعتِ الحضارةُ وعَرَفَ العربُ عدداً ممّا كان عندَ الرومِ والفرسِ من قواعد الغناء والعزْف احتاجوا إلى أوزانٍ أكثرَ موافَقَةً للغناء الحَضَريّ والأجنبيّ فاحتال نَفَرٌ منهم فأكثروا النظمَ على الأبحرِ المَجزوءة . من ذلك مثلاً :

— المستطيل (من البحر الطويل) : مفاعيلن فعولن :

لقدْ هـاج اشتياقي غريرُ الطرفِ أحـورْ .

— وهنالك منذُ الجاهلية بحرٌ (وزنٌ) يمكِنُ أن يكونَ مشتقاً من المَديد ، هو « فاعلاتن فاعلن » :

طافَ يبْغي نَجْوَةً من هَلاكٍ فهلَكْ .

— واشتقّوا من البسيط عدداً من الأوزان ، فمن الأمثلة عليها : ماذا وُقوفي على رَبْعٍ خلا ؟ — أصْبَحتُ والشَيْبُ قد علاني (سُمّي مُخلّعَ البسيط) — سالتْ دُموعي على رِدائي — عَجِبتُ ما أقربَ الأجـلْ .

— واجتزأوا من الوافرِ : أعاتِبُها وآمُرُها .

والنَظْمُ على الأبْحُرِ المجزوءة من الكاملِ والرَمَلِ والرَجَزِ كثيرٌ . والواقعُ أنّ هذه المَجْزوءاتِ بحورٌ مُستقلّةٌ . تأمّلْ مُعلّقةَ عنترةَ

(من البحر الكامل) يخاطب عبلة:

فإذا شَرِبْتُ فإنني مُسْتَهْلِكٌ مالي، وعِرْضي وافرٌ لم يُكْلَمِ.
وإذا صَحَوْتُ فما أُقَصِّرُ عن نَدَىً. وكما عَلِمْتِ شَمائلي وتَكَرُّمي.

ثم تأمّلِ القصيدةَ المُغنّاةَ المشهورةَ لِبَهاءِ الدين زُهيرٍ (ت ٦٥٦ هـ = ١٢٥٨ م) وهي من مجزوء هذا البحر نفسه:

غَيْري عَلى السُلوان قادِرْ، وَسِوايَ في العُشّاقِ غادِرْ.
لي في الغَرامِ سَريرَةٌ. والله أعلمُ بالسرائر.

ثمّ إنّ الحضارةَ اسْتَبْحَرَتْ في الأندلُسِ واتّسعَ الغناء وقصّرتِ الأوزانُ المألوفةُ عنِ الاستجابةِ لدواعي الألحانِ فنشأ المُوَشّحُ، وقد قامَ على خاصّتَيْنِ فنيّتين أساسيّتين:

(أ) استخدام أوزانِ الشعرِ التي لم يكُنِ العرَبُ في المشرق قد نَظَموا عليها،

(ب) تَنْويعِ القوافي في المُوشّحةِ الواحدة.

وبذلك تحرّرَ الشاعرُ — الوَشّاحُ — من أَسْرِ الأبحرِ الستّةَ عشَرَ ومن قيودِ القافيةِ الواحدة. ولقدْ أصبحَ بإمكانِ الشاعرِ الآنَ أن يَنْظِمَ على أوزانٍ غيرِ متناهية ما دامت الألحانُ نَفْسُها غيرَ متناهية، مع أنّ بعضَ هذه الأوزانِ يكونُ قريباً من بعض. غير أنّ المُهِمّ هنا أن نعلَمَ أن الخليلَ بنَ أحمدَ لم يضعْ أوزانَ الشعر، ولكنّه «جمَعَ» الأوزانَ التي رأى العربَ قد أكثروا النظمَ عليها. والشاعرُ العربيّ القديمُ لم يكُنْ يعْرِفُ أسماءَ هذه البحور، بل كان يَتْبَعُ سَليقتَه الفنيّةَ فيَنْظِمُ على النَغَم الذي يخطُرُ في نفسه.

وإذا أحبَّ أحدٌ أن يعلَمَ صِلةَ النغمِ بالشِعر فَلْيَلْجأ إلى الخُطّة التالية:

لِيَقْتَرِحْ تركيباً لُغوياً: سارَ الرَجُلُ في الأرضِ (فقد اتّفق أن

يكونَ « تقطيعُ » هذه الجُملة : مستفعلُ مفاعيلُ) . ابنِ الآنَ جُمَلاً ذاتَ مَعْنىً مُتّصلٍ بمعنى هذه الجُمْلة ، ولْتكُنْ تلك الجُمَلُ على الوزن نفسه (مستفعلُ مفاعيلُ ، أو قريباً من ذلك) ، فإنّه يُصْبِحُ لديك موشّحةٌ أو قصيدةٌ من بحرٍ مستقلّ ، ولكنْ ليسَ من الضّروريّ أن يكونَ ذلك البحر لَحْناً حُلواً في اللفظ سائغاً في السّمْعِ قريباً من النفس . إنّ العازفَ على « الكَمان » يستطيعُ أن يستخرجَ بمُرورِ القَوْسِ على الأوتارِ أنغاماً لا حَصْرَ لها ، ولكنْ ليس من الضّروريّ أيضاً أن تكونَ جميعُ الأنغامِ المُمْكنة بارعةً أو رائعةً . ومِثْلُ هذا يُقالُ في الرّسْمِ والنّحْتِ وفي مَزْجِ الألوان وفي كلّ فنّ آخَرَ .

فالذين يقولون اليومَ بالنّظْمِ على « تفعيلة » حديثةٍ (جديدة) — ويَقْصِدون أنّها لم تخطُرْ للخليل بنِ أحمدَ أو للعَرَب — قليلو العلمِ بالشعر وبالغناء معاً . والذين هُمْ أبعدُ في الجَهْل من هؤلاءِ إنّما هُمْ أولئك الذين يُحاولون أن يَنْقُلوا شيئاً من الشعر الأجنبيّ بوَزْنه الى اللُغَة العربية ثمّ يَظنّون أنّهم قد ابتكروا في صناعة الشعر شيئاً . إنّ أوتارَ العودِ أوْ أوتارَ « البيانو » ليستْ عربيةً ولاً فرنسيةً ولا زَنْجيةً ولا صينية . إنّها أسلاكٌ مَعْدِنية طبيعية ذواتُ أطوالٍ مُعيّنةٍ يخرُجُ من النّقْرِ عليها نَغَماتٌ نسمّيها عربيّةً أو زَنْجيّة أوَ انكليزيّةً لأنّ العربَ أوِ الزنوجَ أوِ الإنكليزَ قد تعوّدوا استخراجَ هذه النغمات أو ألِفوا سَماعَها .

ولعلّ نفراً من هؤلاء سيَعْجَبون إذا قُلت لهم إنّ المستشرق مارتن هارتمان [1] قد درس تفاعيل الموشّحات فوجد أنّه يتركّب منها « أوزانٌ »

(1) Das arabische Strophengedicht, I. Das Muwaššah, von Martin Hartmann, Weimar (Emil Felber) 1897. (In Semitischen Studien, herausgegeben von Carl Bezold, Heft 13/14).

تبلغُ مائةً وستةً وأربعينَ عدداً . ثمّ وجدَ أنّه يمكنُ أن يتفرّعَ من هذه الأوزانِ أوزانٌ أخرى تبلغُ بعددِ الأوزانِ الى مائتين وثلاثةٍ وثلاثين. ثمّ إنّ هذه الأوزانَ ليستْ كلّ ما يمكنُ أن ننتظمَ عليها شعراً في اللغة العربية أو في غير اللغة العربية (لأنّ القضيّةَ قضيّةُ ألحانٍ موسيقية عندنا وعندَ غيرنا) ، ولكنّها الأوزانُ التي اتّفقَ لمارتن هارتمانَ أن يجدَ عليها أمثلةً من الموشّحات . وربّما كان هنالك موشّحاتٌ قد ضاعتْ أو لم يستطعْ هارتمانُ أن يطّلعَ عليها ، وهي – وهذا ممكن – على غيرِ هذه الأوزانِ أيضاً .

من أجلِ ذلك يحسُنُ بأولئك الذين يفتخرون بأنّهم ينتظمون على تفعيلةٍ جديدة أن يطّلعوا أوّلاً على شيءٍ ممّا يجري فيه الكلام في هذه الدنيا . إنّ هؤلاء إذا كانوا يجهلون شيئاً فليس معنى جهلِهم أنّ ذلك الشيءَ غيرُ موجود .

ومارتن هارتمان قد أوردَ على أوزانِ الموشّحاتِ التي درسَها نماذجَ . من هذه النماذجِ (ص ١٩٣ – ١٩٨) :

– ما حالُ صبّ ذي ضنىً واكتئابْ .

أمرضَهُ ، يا ويلتاهُ ، الطبيبْ .

– ألا بأبي مَنْ ضمّهُ صدري ،

وأدْرِيه قطْعاً ، وهْوَ لا يدْري .

– بَتَذْري بعُدا ، وانسكبَ الدمعُ حميما

صبْري نفدا ، وانقلبَ الجسمُ سقيما .

– تاللهِ ، أيا من أخذَ العقلَ وسارا .

– باللهِ عليكَ ، أيّها الساري بالأظعانْ ،

ان جزْتَ سُحيراً بالحمى والأثْلِ والبانْ

إنّ هؤلاء الوشاحين وأمثالَهم لم ينتظموا على البحور التي جمعَها

الخليلُ بنُ أحمدَ ، ولكنّهم أيضاً لم يشتموا الخليلَ بنَ أحمدَ ، ولا هم أيضاً عابوا الشعرَ العربيّ ورَمَوُا الشاعرَ العربيّ بالقصور لأنّهم نظموا على أوزان لم يعرفْها امرؤ القيس ولا الفرزدقُ ولا ابنُ الرومي ولا المتنبّي ولا عُمَرُ بنُ الفارض ، او لم يجدوها صالحة لنظمهم .

واللغات الأجنبية (الحديثة كالإنكليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية ، الخ) فقيرة في العَروض (أوزان الشعر) لأنّها لُغاتٌ ناشئة ليس لها ضابطٌ صحيح في اللفظ : متى يكون المقطع فيها طويلاً أو قصيراً ، متى يكون على المقطع نبرةٌ أو لا يكون نبرةٌ ، كيف نَلْفظُ حرفَ العلّة مثلاً (وخصوصاً في الانكليزية والفرنسية) ، تلك كلّها أشياءُ راجعةٌ إلى الاستعمال ، والاستعمالُ في هذه اللغات مختلفٌ جداً (أتَلْفظُ الكلمةَ الإنكليزيةَ لفظاً بَريطانياً أو أميركياً ؟ — هنالك آراء في ذلك متنافرة ، حتّى قيل إنّ اللغة الانكليزية بَطَلَ استعمالُها في الولايات المتّحدة منذ مائتي عام) . انّ العَروض موسيقى ، والموسيقى تحتاج الى تقسيم للكلمات مستقرٍّ جازم . من أجل ذلك استعارَ أهل اللغات الأوروبيّة الحديثة علمَ أوزان الشعر من اللغة اليونانية — لأنّها لغةٌ قديمةٌ مستقرّة وطبّقوه على لُغاتهم . والذي يبدو أيضاً أن علم العَروض في اليونانية لم يكن واسعاً ولكنّه كان ذا قواعدَ ثابتة .

أخذ علماء الشعر الأوروبيّون عن اليونان أربعةَ أجزاءٍ من التفاعيل ، وهم يسمّونها « أقداما » (تشبيهاً بأقدام البشر) أو خُطُواتٍ (على المجاز : مقدار ما يخطو الانسان بقدمه) . وهي التي تلي:

١ — ذو الوَتَدِ المجموعِ أو اللفيفُ المقرونُ في عُرفنا (وهم يسمّونه آيامْب ويتألّفُ عندهم من مقطعٍ قصيرٍ يتْلوه مقطعٌ طويل) ومثالُه عندَنا « فعو » (نحو : دعا — فتى — لقد ، الخ) .

٢ — ذو الوتدِ المفصول أو اللفيفُ المفروق في عُرفنا (ويسمّونه تروشي ،

ويتألّف عندهم من مقطع طويل يتلوه مقطع قصير ـ بخلاف السابق) ومثاله عندنا : فاع (نحو : عادَ ـ منكَ ـ أمس ، الخ) .

٣ ـ ذو الوتد المفروق والوتد الخفيف (وهم يسمّونه داكتيل ويتألّف عندهم من مقطع طويل يتلوه مقطعان قصيران) ومثالُه عندنا فاعلُ (نحو سالم (بلا تنوين) ـ يلعبُ ـ سيّرك ، الخ) .

٤ ـ ذو الوتد الخفيف والوتد المقرون (ويسمّى عندهم أنابست ويتألّف من مقطعين قصيرين يتلوهما مقطع طويل ـ بخلاف السابق) ومثالُه عندنا : فَعِلُنْ بثلاثة متحركات وساكن ، نحو : جَمَلٌ ـ لَعِبوا ـ قرأتْ (هي) ، الخ .

هذه هي الأوزان الأربعة المعمول عليها في الشعر الأوروبّي . ولا مانع عندهم من أن يتألّف كلّ بيت (شطر) من « قَدَم » (جُزْء) واحد . مثالُ ذلك من الوزن الأوّل (الأيامب) :

Thus I
Pass by
And die
As one
Unknown
And gone.

ويجوزُ أن تتكرّرَ هذه الأزواجُ من المقاطع في البيت الواحد مراراً على القانون التالي :

* (الآيامب) : الوحادي والثُّنائي والثُّلاثي والرُّباعي والخماسي ، والسداسي (ويسمّى الاسكندري لأنّه استعمل في قصيدة بالفرنسيّة القديمة تتعلّق بالإسكندر الكبير المقدوني ، وهو قليل الاستعمال في الانكليزية ـ ولعلّه يشبه الرَّجَزَ عندنا) والسُّباعي .

نحن نستطيع أن نقولَ (ما دامت القضيّةُ قضيةَ ترتيبٍ للتفاعيل) :

Thus I pass by and die
As one unknown and gone.

وكذلك يجوزُ لنا أن نقول :

Thus I pass by
and die as one
unknown and gone.

... من غير أن يختلّ شيءٌ من الوزن (من الموسيقى : من اتّساق النغم في لحنٍ تقبله الأذن). ومثلُ هذا تماماً يمكن أن يكونَ في اللغة العربية.

نَظَمَ سَلْمُ بنُ عَمْرٍو الخاسرُ (ت ١٨٦ هـ = ٨٠٢ م) رجزاً (مستفعلن ستّ مرّات) مدح به الخليفةَ العبّاسيَّ موسى الهاديَ. قالَ سَلْمٌ الخاسر :

موسى المطرْ غيثٌ بَكَرْ ثمّ انهمر ألْوى المِرَرْ
كم اعتَسَرْ ثمّ ايتَسَرْ وكم قَدَرْ ثمّ غفر
عدْلُ السِيَرْ باقي الأثرْ خيرٌ وشرّ نفعٌ وضرّ
خيرُ البشرْ فرعُ مُضَرْ بدْرٌ بَدَرْ والمُفتخَـــر

هذا الترتيب مجزوءٌ (أي حُذِفَ من تفاعيل كلّ شطرٍ منه تفعيلٌ واحـــدٌ) :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

ونحن نستطيعُ أن نجعَلَه مَشْطوراً (أي أن نَختمَ كُلّ شطرٍ منه من ثلاثة تفاعيلَ بقافية) : كقول رُؤبةَ بن العجّاج (تُوفّيَ نحو ١٤٥ هـ = ٧٦٢ م) :

يا فضلُ يا ابنَ الأنجُمِ الأبراجِ
أنتَ ابنُ كلّ مُصْطفىً سِراجِ

سهلُ المُحَيّـا خالصُ الديبـاج

خوّاضُ كلّ غمْرةٍ فـزّاج

للكَرْبِ في يومِ الوغى المَـوّاج .

فاذا نحن رَجَعْنا الى أبياتِ سَلْمٍ الخاسرِ استطعنا ترتيبَها مشطورةً هكـذا :

موسى المطرْ غيثٌ بكرْ ثمّ انهمرْ

ألوى المِررْ كمِ اعتسرْ ثمّ ايتسرْ

وكم قَـدَرْ ثمّ غفـرْ عَدْلُ السِيرْ

باقي الأثرْ خيرٌ وشرٌ نفـعٌ وضرّ

خيرُ البشرْ فـرعٌ مُضَرْ بدْرٌ بَدَرْ

والمفتخر .

وكذلك نستطيع أن نرتّبَه تاماً (مستفعلن ستّ مرّاتٍ في شطرين) :

موسى المطرْ غيثٌ بكرْ ثمّ انهمرْ ألوى المِررْ كمِ اعتسرْ ثمّ ايتسر

وكم قَدَرْ ثمّ غفَرْ عدلُ السير باقي الأثرْ خيرٌ وشرٌ نفعٌ وضرٌ الخ .

ويَصِحّ ترتيبُه مسدوساً (تفعيلاً واحداً من ستّةِ تفاعيلَ) :

موسى المطـرْ

غيثٌ بكـرْ

ثمّ انهمـرْ

ألـوى المِررْ

كمِ اعتسر الخ .

واذا نحن أحببْنا رتّبناه ترتيباً حديثاً (حَسْبَ المعنى وفي أشطرٍ متفاوتة) :

موسى المطرْ غيث بكر ثمّ انهمر

ألــوى المرر
كم اعتسر ثمَّ ايتسر
وكم قدر ثمَّ غفر عدل السير
باقي الأثــر
خير وشر نفــع وضرّ
خير البشر فــرع مضر بدر بدر
والمفتخــر .

وليس من الضروريّ أن يقولَ أحدُنا خمسينَ مرّةً إن هنالك مُوسيقى (وليس ثمّةَ موسيقى غَرْبيةٌ أو شرقيةٌ ولا موسيقى عَرَبيةٌ أو فرنسية إلاّ إذا غُنّيت بلُغَةِ قومٍ على ما ألِفوا) . وكذلك ليسَ هنالك وزنٌ عربي ووزنٌ إفرنجي (لأنَّ الوزنَ موسيقى) . وفي اللغة نفسِها لا نجدُ الفرقَ كبيراً بينَ الشعرِ والنثر ، فكلُّ كلامٍ يجري على لسانِ قائلهِ بحَسْبِ وزنٍ مخصوص .

حينما كُنْتُ أعلّمُ العَروضَ كنتُ أضْرِبُ أمثلةً للطلاّب مِنَ « الاعلانات » التي يُبْصِرونها على الجُدران وأريهم أنّ هذه الاعلانات التي كان يُكْتُبُها عَوامّ الناسِ كانتْ كلاماً موزوناً (وهي لم تكن شعراً بطبيعةِ الحال) . من ذلك مثلاً :

بيتٌ برَسْمِ الأجرةِ — على طريقِ البَسْطةِ — نُؤْجِرُه في السَنَةِ الخ .

وقبلَ الحربِ العالميةِ الأولى كانوا يَحُثّون الناسَ على العِلم ويكتبون على جُدرانِ الطريق — ولم يكونوا يَقْصِدون أن يقولوا شِعْراً — ومَعَ ذلك فقد يأتي كلامُهم مَوْزوناً . كانوا يكتُبون :

تعلّمْ ، يا فتىً ، فالجهْلُ عــارُ ولا يَرْضى به إلاّ الحمــارُ .

ومن أجملِ ما يُسْتَشْهَدُ به في هذا الباب رسالةٌ لإبراهيمَ بنِ العباسِ الصُوليّ (ت٢٤٣ هـ) وكان شاعراً ومُتَرسِّلاً ، كَتَبَ يوماً عن

لسانِ أميرِ المُؤمنين، الى بعض الخارجين على الخِلافة يتَوعّدُه، رسالةً قصيرةً هي :

« أمّا بعدُ ، فإنّ لأميرِ المؤمنين أناةً ، فإنْ لم تُغْنِ عقّبَ بعدَها وعيداً . فإنْ لم يُغْنِ أغْنَتْ عزائمُه . والسلام » .

هذه الرسالةُ التي هيَ نثرٌ بلا شكٍّ يُمْكِنُ أن يَخرُجَ منها بيتٌ كاملٌ بحَسْبِ ترتيبِ الكَلِماتِ في الرسالةِ نفسِها ، هو :

أناةً ، فإنْ لم تُغْنِ عقّبَ بعدَها وَعيداً . فإنْ لم يُغْنِ أغْنَتْ عزائمُه

وردَ هذا النصّ في وَفَياتِ الأعيانِ لابنِ خلّكان (حقّقه الدكتور احسان عبّاس — دار الثقافة ، بيروت) ١ : ٤٤ . ولو ذَهَبْنا في النصوصِ العربية كُلّها لوَجَدْنا نماذجَ من مثلِ ذلك كثيرةً .

ثم يأتي :

* (التروشي) : الثلاثي والرباعي والثماني .
* (الدكتيلي) : الثنائي والسداسي .
* (الأنابستي) : الثلاثي (ويدخُلُه جَوازٌ من الآيامبي) والرباعي والخماسي والسداسي (ويدخله جوازٌ من الآيامبي) والسباعي .

** وربّما نظموا على وزنين آخرين :

— ما يمكن أن يسمّى المعلول ، وهو يقوم على حذف أحَدِ حرْفَي العلّة إذا التَقَيا (في آخر الكلمة ثمّ في أوّل الكلمة التي تليها) .

— وهنالك نوع آخر يسمّونه « لا مقطعي » .

والأصل في القافية عندهم أن تكونَ مزدوجة[1] : كلّ بيتين (كلّ

(١) المقصود بالقافية المزدوجة هنا ما نعرفه في قوافي بحر الرجز العربي : كل شطرين من بيت عربي واحد على روي واحد ، كقول أبي العتاهية :

كذا قضى الله ، فكيف أصنع؟ والصمت ، إن ضاق الكلام ، أوسع .
وكل خير تبع العقل ، وكل شر تبع الجهل .
من يسأل الناس يهن عليهم ، يؤسى لمن حاجته اليهم .

شطرين بحساب الشعر العربي) على رَوِيّ واحد:

ـــ No white nor red was ever seen
So amorous as this lovely green.
Fond lovers, cruel as their flame,
Cut in these trees their mistress' name.

أو

J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville,
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
Que quand je me produis par la bouche d'autrui.

وضاقَ الشعراءُ الأوروبّيون، منذُ زمنٍ بعيد بتلك الأبحر الاربعة وبهذه القافية الواحدة — منذ نشأة الشعر الفرنسي في ظُلْمة العصور الوسطى. من أجل ذلك استعار رُوّاد الشعر الأوروبّي الحديث نظامَ الوزن العربي ونظامَ القافية العربية في المُوشّحات خاصّة وفي الأزجال أيضاً.

وأفاق النُقّاد الأوروبيون على هذا الاختلاف بين الأوزان والقافية من الشعر اليوناني واللاتيني من جانب والشعر الأوروبّي من جانب آخرَ. وحاروا كلهم في مصدر ذلك التبديل. وزَعَمَ نفرٌ من مؤرّخي الأدب عندهم أن «هذا الشعر الجديد» قد جاء من الشعر الوطني (العامّي في فرنسةَ وإيطالية وإسبانية وألمانية) ومن الأغاني الشعبية، وقال آخرون: جاء ذلك من التراتيم الدينية. ولكنّ هذه النظريّات القاصرةَ زادت المُشكلةَ تعقيداً. انّ خصائصَ الشعر الأوروبّي الجديد كانتْ خصائص جديدةً ولم يكن منها شيءٌ في الشعر الوطني (إذا كان هنالك عندهم — في ذلك الزمن البعيد — شعرٌ وطني)، ولا كانت موجودةً في الأغاني الشعبية: وفي كلّ أمّة منذ فجر التاريخ أغانٍ شعبيةٌ. غيرَ أنّنا نحن لا نبحثُ فيما إذا كان في إسبانيةَ مثلاً أغانٍ شعبيةٌ أو لم يكن فيها أغانٍ شعبيةٌ. نحن نرى خصائصَ جديدةً في الأوزان والقوافي ونُريدُ أنْ نَعْرِفَ

من أينَ انْحَدَرَتْ إلى الشعر الأوروبي . إنّها ليستْ موجودةً في نماذجِ المَرْوِيّاتِ في أوروبّة . وأمّا الترانيمُ الكَنَسية (الدينية المسيحية) فكانتْ بطَبيعتِها أبعدَ في خصائصِها عن هذا الذي نراه في الشعر الأوروبّيّ الجديد .

ثمّ طلعَتِ النظريّةُ العربية على العالم وكان لها سَنَدٌ من التاريخ ومن الأدب معاً .

وحدثَ في تاريخِ الشعرِ الأوروبّي ما يحدُثُ مثلُه عادةً في كلّ ميدانٍ من ميادينِ الحياة : ظلّ نفرٌ من الشعراء الأوروبّيين الى اليومِ ينظِمون على النَمَطِ اليوناني اللاتيني : على الأوزان الأربعةِ وما يُمكِنُ أنْ يتفرّعَ منها وعلى القافية الواحدة . ولكنّ نفراً آخَرينَ حاولوا منذ نشأةِ الشعرِ الأوروبي الحديثِ أن يتحرّروا من القُيودِ اليونانية واللاتينية في النتاجِ الأدبيّ . وكان رائدَ هذا الشعرِ الأوروبيّ الحديث غليامُ التاسعُ (١٠٧١ — ١١٢٧ م.) صاحبُ أكويتانيةَ (جَنوبيّ فرنسة) فإنّه كان شاعراً بارعاً — وهو أقدمُ شعراء فرنسةَ في اللغة الرومانية (أو الرومانسية المتشعّبة من اللاتينية) . لقد بَقِيَ لنا من شعره إحْدى عَشْرةَ قصيدةً ثلاثٌ منها على نَمَطٍ جافٍ وسائرُها يفيضُ حياةً وجمالاً . والذي اتّفق عليه الدارسون أن القصائدَ الثلاثَ كانتْ من طَوْرِ غليامِ الأوّلِ (قبلَ مَجيئه الى الأندلس في طريقهِ الى المشرق في حَمْلةٍ صليبيّة) وثمانٌ من طورِهِ الثاني بعدَ رجوعه من المشرق . ولعلّ غليامَ قد أبقى على تلك القصائدِ الثلاثِ لتكون شاهداً على عَهْدِهِ القديم بالشعرِ لا لأنّ تلك القصائدَ تستحقّ البقاءَ إلى جانبِ شعره الجديد . أمّا تأثّرُ غليامَ بشكلِ المُوشّحةِ الأندلسيةِ فيُمكِنُ أن يُرى واضحاً في المثلِ التالي :

مِن موشّحة أبي بكرِ بنِ الأبيض [1]

ما لَذّ لي شربُ راحِ
على بِساطِ الأقاحي
لــولا هضيمُ الوشاحِ
إذا أسا في الصباحِ
أو في الأصيــلْ
أضحى يقــولْ :
مــا للشَّمولْ ؟
لَطَمَتْ خَــدّي .
وللشَّــمالْ
هبّتْ فمــالْ
غصنُ اعتدالْ
ضمّه بُــردي .

قصيدة غليام

Ail com' es escabalada
La fais' a razo daurada
Denan totas vai triada;
Val ben es fols qui s'i fia.
De sos datz
C'a plombatz,
Vos gardatz,
Qu'enganatz
N'a assatz,
So sapchatz,
E mes en la via.

وكان من عادة أولئك الوشّاحين أن يجعلوا كلّ موشّحة سبعةَ أبيات (أدوار أو مجاميعَ من الأشطر)، وكان كلّ دَوْرٍ ينتهي بلازمة تُشْبِهُ (بوزنها وقوافيها) مطلعَ تلك الموشّحة. وكنّا نرى عند هؤلاء الشعراء الأوروبيّين الأوّلين ذلك الترتيبَ نفسَه وذلك القانون نفسه.

وكثُر التأثّر بنظام الشعر العربي (في الوزن والقافية) فنَظَم الشعراء في الفرنسية والانكليزية والإيطالية وغيرها على هذا النظام. ولا حاجةَ الى الاستشهاد على ذلك، لأنّ الذين يَعْرِفون اللغاتِ الأجنبيةَ يَعْرِفون المقطوعة (سونت sonnet) واختلافَ أشطرها في الوزن ويعرفون

---

(١) أبو بكر الابيض محمد بن أحمد الانصاري شاعر مشهور ووشاح اندلسي توفي بعيد سنة ٥٢٥ ﻫ (١١٣٠ م)، وهو معاصر لغليام التاسع .

ترتيبَ القوافي فيها . ولا بأس في أن نرى هذه المقطوعةَ من شعرِ شكسبير :

Under the greenwood tree
Who loves to lie with me,
And tune his merry note
Unto the sweet bird's throat —
Come hither, come hither, come hither!
Here shall we see
No enemy
But winter and rough weather.

Who doth ambition shun
And loves to live i' the sun,
Seeking the food he eats
And pleased with what he gets —
Come hither, come hither, come hither!
Here shall we see
No enemy
But winter and rough weather.

الجديد في الفنّ والأدب

في عام ١٩٣٦ أقيم في مدينة مُنْشِن (مونيخ) في ألمانية مَعْرِضٌ للفنّ المُشوّه entartete Kunst وعُرِضَتْ فيه رسومٌ ومنحوتاتٌ غايتُها تِبيانُ أخطارِ حركةٍ فنيّةٍ في الظاهرِ ترمي في حقيقتها الى تشويه عُقول الناشئين.

منذ مطلعِ هذا القرن دأبَ نفَرٌ من الناس على العمل على نِتاجٍ مخالِف في مَظهرِهِ للمسالكِ المألوفة في الطبيعة وفي السلوك الإنساني: كانتْ حُجّةُ هؤلاءِ أن لا فائدةَ من نَقْلِ الأشياءِ من الطبيعة لِعَرْضِها من خِلال العمل الفنيّ كما تبدو في الطبيعة، بل يجب عرضُ تلكَ المظاهر من الطبيعة ومن السلوك الانساني كما هي في حقيقتها الغائبةِ عن عيوننا، تلك الحقيقةِ التي يتخيّلها أولئك الذين دفعوا هذه الحركة في عالَمِنا.

سأشير الى بيكاسّو (١٨٨١ — ١٩٧٣ م) لأنّني أريدُ أن اتّخذَ مثلاً من حركة لا أن أؤرّخَ حركاتِ الفنّ المشوّه. كان والدُ بيكاسّو هذا فنّاناً رسّاماً وأستاذاً للفنّ في أكادمية الفنون الجميلةِ في برشلونة (اسبانية). وعلى بيكاسّو الأبِ تلقّى بيكاسّو الابنُ أوّلَ الدروس في الفـــنّ.

انتقل بيكاسّو الابن، عام ١٩٠٤، الى باريسَ واستقرّ فيها. وكان

إلى ذلك الحين رساماً على النمط المألوف . وبين عام ١٩٠٦ وعام ١٩١٠ خطر له مع صديقه وزميله جورج براك (١٨٨٢ ـ ١٩٦٣م) أن يبدأ حركة الرسم التكعيبي (رسم الأشياء بخطوط مستقيمة تنحرف في الأكثر على زوايا قائمة ، لا على خطوط منحنية) . وقد استطاع بيكاسو بموهبته العامة أن يصنع أشكالاً تكعيبية موحية تكشف عما وراء الأجسام المادية ــ في خياله هو ــ من الأنماط الحسية في عالم الطبيعة ومن الصور المنتزعة من النفس الإنسانية (كان بيكاسو في الحقيقة يضع بالخطوط والألوان على الورق تلك الأخيلة التي كانت تتراءى له في تلك الأشياء ، لا صور تلك الأشياء نفسها) . غير أن الأمر لم يطل ببيكاسو قبل أن يعود أدراجه الى الطرق المألوفة في الرسم . أما الرسم التكعيبي فبقي عنده جانباً عارضاً في نتاجه الفني . ومع ذلك كله فان بيكاسو هذا لم يتصل برسومه المألوفة وبرسومه التكعيبية الى مستوى يجعله قريباً من كبار الفنانين في إيطالية أو هولندة أو اسبانية أو انكلترة أو ألمانية أو فرنسة أو في الولايات المتحدة . إن انصراف بيكاسو حيناً عن الفن المألوف كان لأنه لم يكن قادراً على مزاحمة أصحاب الفن المألوف . ولا أراني أجانب الحقيقة أبداً إذا أنا قلت إن في العالم ــ في كل مكان ــ أفراداً صنعوا رسوماً أعظم قيمة من رسوم بيكاسو ثم لم ترد أسماؤهم في دوائر المعارف ولا في كتب الفن المفصلة .

وليس بدعاً في التاريخ الثقافي ــ في تاريخ الرسم أو تاريخ الغناء أو تاريخ الشعر ــ أن يجانب شخص ، على قدر من العبقرية ، كما كانت حال بيكاسو ، سمته المألوف مرة بعد مرة . ولكن من المستغرب أن يتخذ نفر من أولئك الذين لا موهبة لهم في شيء البتة ذريعة من ذلك فيأتوا بنتاج مشوه سقيم بحجة أن مثل هذا العمل قد برع فيه ــ وأجازه ــ رجل على شيء من العبقرية مثل بيكاسو . فاذا نحن قبلنا من بيكاسو

عدداً من الأشكال الخفيفة ، الى جانب أشياءَ من أعماله الجدّيّة ، فليس معنى ذلك أن نَقْبَلَ من جميع العاجزين أو الخائبين نتاجاً غثّاً سخيفاً لأنّهم لا يستطيعون أن يقوموا بعمل جدّي في ميدان من ميادين الحياة . ورَواج هذا الفنّ المشوّه يرْجِعُ الى أن كثيرين من النّاس مترْضى الأذواق لا يَسْتَسيغون « لوحةً » من رسم رُوفاييل — لأن مداركهم عاجزةٌ عن ذلك — فيطلبوا تلك الأشكال التي يظنّون أنّها موجودةٌ في خيالهِم المريض . ولعلّهم على شيء من الحقّ لأنّهم يميلون الى ما يألفون فعلاً في بيئتهم الضيّقة . انّ فهم صورة لروفاييل أو قصيدة لامرىء القيس أو لأبي تمّام أو لشوقي تقتضي أمرين: قدراً يسيراً من الذّكاء ثم قدراً أكبر من الثقافة (من العلم باللغة والتاريخ والفلسفة والاجتماع والفنّ) . فإذا لم يكن عند نفرٍ من الناس شيء من ذلك مالوا بطبعهم الى المألوف عندهم والمأنوس لَدَيْهم ، كالطفل الذي يُحِبّ اللّعِبَ بالخَرَز الملوّن لأنّه لا يُدْرِكُ قيمةَ اللؤلؤ والماس .

وليستْ مشكلةُ الخاصّة والعامّة خاصّةً بنا أو عامّةً في قومنا فقط ، بل هي مشكلةُ البشر أجمَع . أذكُرُ من أيّام دراستي في ألمانية أن للتمثيل الغنائي (الأوبرا) موسماً قصيراً (شهراً في العام) في مدينة برلين . فلو فرَضْنا أن دار الأوبرا تتّسعُ لألفَيْ مشاهد وأنّها كانتْ تمتلىء في كلّ ليلة لكان عددُ الذين يشاهدون التمثيلَ الغنائي ستّينَ ألفاً من سُكّان كانَ عددُهم يومئذاك مائةَ مليون . فتكونُ النسبةُ ستّةَ أشخاص في كلّ عشْرة آلاف (هذا إذا جعلنا النظّارةَ كلّهم من الألمان، بينما قِسمٌ كبيرٌ منهم يكونُ عادةً من الأجانب) . ولْنَفْرِضْ جدلاً أنّ مثلَ هذا الموسم يقامُ في عشْر مُدُن ألمانية ، فإنّ الذين يشاهدون « الأوبرا » حينئذ يصبحون ستّةً في الألف .

ثمّ إنّني أذكُرُ أنّه كان يعْرَض ، في الأيام التي قضيْتُها في ألمانية

ـ خمسةً وعشرين شهراً ـ روايتان تمثيليّتان شعبيّتان عنوانُ إحداهُما « حينما يصيحُ الديك » وعنوانُ الثانية منهما « ضجّة في الجانب الخلْفيّ من البيت » . كانت تانكَ التمثيليّتان تُعرضان ، في وقت واحد ، في عدَد من مدن ألمانية وفي معظم أقسام كلّ مدينة من تلك المدن . وأذكر أنّهما كانتا تُعْرَضان يوم وَطِئَتْ قَدَمايَ أرضَ ألمانية . ثمّ غادرتُ تلك البلادَ وعرضُ هاتين التمْثيليتَين مُستمرّ .

ولا شكّ في أن الجُمهورَ الذي كان يَمْلأُ القاعةَ بالضّحك كلّما شدّت امرأةٌ شعرَ امرأة أخرى أو إذا قال رجلٌ لآخرَ : ما أشْبَهَكَ برغيف مملوء بالنقانق (المقانق) لا يستطيعُ أن يُسَرّ بمُشاهدَة مُغنّاة « تانهويزر » .

لا بدّ من كلمَة في تانهويزر سأوردُها في المَتْن ، وإن كان المُنْتَظر أن تكونَ في الحاشية Tannhauser :

« تانهُوْيزَر » مغنّاةٌ تاريخيّةٌ نَظَمَ شعْرَها وألّفَ موسيقاها ريشارد فاغنر (١٨١٣ ـ ١٨٨٣ م) . أحدُ كبار الموسيقيّين والشعراء في ألمانية . وقد استفادَ فاغنر عُقْدَةَ هذه المغنّاة من حياة الشاعر الوُجْدانيّ الألماني تانهويزر (نحو ١٢٠٥ ـ ١٢٧٠ م) ، وكان من الفُرسان الجرمان الذين جاءوا في الحملة الصليبيّة السادسة التي قادها الامبرطور فريدريك الثاني الألماني ، سنَةَ ٦٢٦ ﻫ (١٢٢٨ ـ ١٢٢٩ م) . وقد أتمّ فاغنر وضعَ هذه المُغنّاة في ٢٢ / ٥ / ١٨٤٣ م ثمّ أتمّ موسيقاها في ١٣ / ٤ / ١٨٤٥ م . وفاغنر نفسُه يعُدّ هذه المغنّاةَ رائعةً مزْدَوِجَةً من الشعر المألوف (الكلاسيكيّ) ومن الموسيقى المألوفة . ولقد تسرّب إلى نفسه الندمُ على وَضْعها فقال : « بهذه المُغنّاة أصدرتْ حكماً بالموت على نفسي ، وأراني لن أستطيعَ أن أعيشَ في مُجابهة هذا العالم الفنيّ الحديث » . كان فاغنر يَعْني أنّ العالم في أيامه كان ينجرفُ في ذلك المَيْل الجُنونيّ الى

التجديدَ في الشعر وفي الموسيقى وفي الرسم وفي .... فلماذا يَخضعُ مسرحيةٌ على الأسس المألوفة في أسمى المدارك المألوفة ؟

ولكنَّ المغنّاة « تانهويزر » عاشتْ ثمَّ وطدتْ شهرةَ فاغنر وطنياً ودولياً ، ممّا يدلُّ على أن العالم لا يخلو من أهل الذوق السليم ومن أهل المعرفة الصحيحة بالأدبِ الجيّد وبالموسيقى الجيّدة .

ولكنَّ الصعوبةَ الكبرى التي اعترضتْ فاغنرَ في وضع هذه المغنّاة كان التوفيقَ بين الموسيقى ومشاهد التاريخ إذا انتقلتْ تلكَ المُغنّاةُ من الأوراق المكتوبة الى أفواه المُمثّلين وحركاتهم على المسرح . إنَّ أحداثَ هذه المغنّاة كثيرةٌ مختلفةٌ ومتلاحقة . ولم يكن المطلوبَ فقط أن يعبّرَ المُمثّلون المُنشدون عن رُوح تلك المغنّاة كما جاش ذلك الروحُ في نفس فاغنر ، بل كان المطلوبَ أيضاً نقلُ الشعور بذلك كلّه إلى النظّارة .

ولمّا استطاعَ فاغنر أن ينجحَ في التوفيقِ بين الموسيقى ومشاهدِ التاريخ في التأليف ، انتقلت الصعوبةُ الى المُشرفين على المَسْرح ثمَّ كان العبءُ الأثقلُ على عاتقِ « مصمّم » المناظر (الذي يحرِصُ على أن يكونَ ما تراه العينُ على المسرح موافقاً لما تسمعه الأذن) لا على عاتقِ المُخرج (الذي يتولّى توزيعَ الكلام بين المُنشدين) .

لا ريبَ في أنّ مشاهدةَ « مُغنّاة تانهويزر » تحتاجُ الى شُروط — كما هي الحال في مشاهدة مُعْظَمِ المُغنّيات : يجب أن تقرأ المسرحيّةَ قبلَ الحضور الى مشاهدتها قراءةً صحيحة . ويجب أن تكونَ عارفاً بالإطار التاريخيّ الذي تدورُ فيه ، وبالحياة الاجتماعية المُعاصرة لها أيضاً . ثمَّ يجب أن تكونَ على شيءٍ من الثقافة الموسيقية حتّى تستطيعَ (قبلَ أن تفهمَ الكلامَ والموسيقى والإنشاد والأهداف) أن تبقى في كُرْسيّكَ ساعتين (على فترتين) لا تتحرّكُ وأكادُ أقولُ : لا تتنفّسُ . أذْكُرُ — وكُنْتُ في الصفوف الأماميّة — أن شخصاً في الصفّ الذي

أمامي أثّرت فيه الموسيقى فأخذَتْ يدهُ تتحرّكُ . فتقدّم منه أحدُ الحُرّاس الواقفين في أطرافِ الصالة لِمثل هذه الأحوالِ — وكأنّه يَمْشي في الهواء — ولَمَسَ طَرَفَ كَتِفِهِ لِيُنَبّهَهُ الى أنّ مثلَ هذه الحركةِ لا تجــوز .

تخيّل الآنَ واحداً من أولئك الذين يَجذبُهم أبو شين وأبو نون أو يُعْجِبُهُمْ توتو وموتو — ثمّ لا يَصْبِرُ في أثناء التمثيل عن « الطقطقة » بِبزرِ البطّيخ وأكل التُرمس وعن التدخين والقيام بين حينٍ وآخرَ ، أو كلّما شاء ، من أواسط الصفوف لِيَشْرَبَ زُجاجةَ سيموسيما أو يشتري « ساندويش دجاج » ثمّ يقوم ثانية وثالثة ... ليُفْرِغَ ما كان قد شَرِبَهُ أو أكله ؛ تخيّل أنّك تريدُ من هذا الشخص أن يحضُرَ مُغنّاةَ تانهويزر في أوبرا برلين .

كان ذهابي إلى الاوبرا ورُجوعي منها بالسيّارة (وإلاّ فكيفَ يستطيعُ إنسانٌ أن يسيرَ مسافةً طويلةً أو قصيرة وهو يلبَسُ « سموكنج » إجباراً) . وكان ثمنُ البطاقة عشرةَ ماركات . وكان مجموع ما كلّفني حضورُ تلك المُغنّاةُ عشرين ماركاً كانتْ في ذلك الحينِ (عام ١٩٣٦ م) ثمنَ عشرينَ وَجْبةً في مطعَمٍ مُحترم (طَبَقَيْنِ معَ السَلطة والحَلوى ومع الخُبْز والماء طبعاً) أو أربعِ وجبات مُتْرَفَةٍ في أكبرِ مطاعمِ البلد . ومعَ كل ما ادّعى جماعاتٌ مــن الناس لبيكاسو مــن العبقريّة في هــذا التشويه في الخُطوط والألوان وفي الموضوعات فإن بيكاسّو نفسه لم يَبْقَ ثابتاً على مذهبه التكعيبي ، ممّا يدلّ على أن انصرافه الى التكعيب كان غِطاء على عجزه في الفنّ المألوف (الكلاسيكيّ) . وشُهرة بيكاسّو — كشهرة كثيرين من أمثاله — لا تقومُ على عبقريّةٍ فيه ، بل على غيرِ عبقريّة في الذين يُعْجَبون به . وإلاّ فإذا كان هذا الذي جاء به بيكاسّو وأضرابُه فنّاً ، فانّ منحوتاتِ فِيدياس وبراكسْتِليسَ اليونانيّينِ ولوحاتِ

روفاييلَ الإيطالي ورَمبرانتَ الهولنديّ وفالِسْكوازَ وغُويا الاسبانيّينِ وهولبَاينَ الكبيرِ وابنه هولباين الصغيرِ الألمانيّين ودافيدَ الفرنسي ورابنولدس ورومني الإنكليزيين تُصبحُ حينئذٍ أشياءَ باطلةً .

والذي اتّفق في فنّ الرسم اتّفق مثله في الشعر . فمنذُ الرُبعِ الثالثِ من القرنِ التاسعَ عَشَرَ ثارتْ عاصفةٌ هَوْجاءُ في وجهِ « النظم المألوف » (التقليدي ، الكلاسيكيّ) وعلى رأسها غوستاف كان (أو كاهن ، أو كوهن) ثمّ اتّجهتْ نحو الشعر الحر (المطلق من كلّ قاعدة من قواعد النظم : أشطرُه مختلفةُ الأطوالِ بلا وزنٍ وقوافيه متعدّدةٌ أو مُهملة) . لقد تملّص غوستاف كان من كلّ قيدٍ وادّعى أنّه يريدُ أن يُقيم « الخَلْقَ الشعريّ » (الابتكار الفنّي) على الشعورِ الشخصيّ وحدَه والمتمثّلِ في النَغَم وفي الإيقاع (راجع لاروس المُوسعي الكبير ١٠ : ٧٧٠) . وكان غوستاف كان هذا (١٨٥٩ – ١٩٣٦) ذا أثرٍ في اقرار المذهب الرمزيّ في الشعر الفرنسي . وله (وهو الشاعر الأوروبّي الفرنسي اللغة الباريسي الدار) مجموعةُ « القصور البدوية » (نشرها ١٨٨٧ م) .

وقد حَرَصْتُ أخيراً ، في أثناء رحلتي إلى الولايات المتّحدة الأميركية وانكلترا – عند زياراتي المتكرّرةِ أحياناً لعددٍ من مَتَاحفِ الفنّ – أن أقِفَ طويلاً أمامَ لَوْحاتِ بيكاسّو المألوفة (الكلاسيكية) فكانت لوحاتٍ يمكن أن تُعَدّ فقيرةً جِداً بالإضافة إلى ما كنت أرى ، إلى جانبها ، من اللوحات المشهورة . كانت لوحاتُ بيكاسّو فقيرةً في الخُطوط وفي الأبعاد (المسافات) وفي الألوان . وكان اسمُ اللوحةِ وحدَهُ لا يَعني شيئاً كثيراً ، بل كان لا بدّ من شُروحٍ ضافيةٍ . أمّا الرسومُ التكعيبية فكانت أسوأ من ذلك في هذه الناحية .

وهذا الشعر الذي يقال له حديث يُنظر اليه من ناحيتين: من ناحية النظم الفنّي ومن ناحية المعاني والغشاء اللفظي الذي لتلك المعاني.

أمّا من ناحية العَروض (النّظم الفني) فإنّ أشياعه لا يقيّدون أنفسهم بقاعدة من القواعد، لا في البحر أو الوزن ولا في القافية ولا في شكل من أشكال القصيدة (لا تكون مقاطيعهم قصيدة مؤتلفة الأشطر ولا موشّحة ذات نسق معيّن ولا جمل متساوية في عدد الكلمات)، وان زعَموا أنّ لهم قواعدَ من العَروض ينتظِمون عليها.

وأمّا في المعاني، فأهلُ الشعرِ الحديث يتناولون المعانيَ العاديّةَ جِداًّ ثمّ يركّبونها في أزواجٍ متناقضة وفي فوضى من السِياق. وفيما يلي مطلع لمقطوعة تناولتُها عفْواً من جريدة السفير (بيروت ٢٠ / ٨ / ١٩٧٨، ص ٨):

محيطات حزينة
ترقد تحت أجنحة السنونو
أشجار عارية
تستظلّ بالقصائد
امرأة خائبة
تخرج من لوحة ملطّخة
تمتطي جيادها الكسيحة ....
وتمضي ....

وأمّا الغشاء اللفظي لتلك المعاني المضطربة فلا يمكن إلاّ أن يكون غشاء مشوّهاً في نفسه ومشوِّهاً لما تحته. يحاول أحدُ هؤلاء أن يأتيَ بألفاظ جديدة كما أتى - بزَعْمه - بأفكار جديدة، أو بتراكيبَ إضافية جديدةً قائمة على جمعِ المتناقضات والمُحالات التي لا تخطُرُ عادةً في بالِ الرجلِ السَويِّ التفكير. من ذلك، مثلاً، هذه القطعة (ذكرها أنيس المقدسي في بحثه

للجلسة التاسعة لمؤتمر مجمع اللغة العربية في القاهرة بتاريخ ٨ / ٣ / ١٩٧٥م ، ص ٣٦١ أخذها من ملحق جريدة «النهار» — بيروت، في ١٠/١٢/١٩٧٤م)

خذوا كلّ شيء
خذوا العصافير عند الصباح
وصمت المفاتيح — خمرة كاسي
وبصّة نار وحيدة
ولا تتركوا لي قصور العناكب
أحلامها معلّقة بخيوط السماء
خذوها ، خذوا كلّ شيء
نقيق الضفادع ، رفيف الخفافيش
عند المساء
وآثار أقدامهنّ — الرتيلات
عند مسندي .....

تشويه الأدب

إنّ التشويه في الأدب العربي جاء من تقليد الأدب المشوّه في اللغات الأوروبية : في الافرنسية والإنكليزية والروسيّة — ولا أعلم مدى هؤلاء الماشين في ثياب الآداب الأجنبية من المعرفة باللغات الأجنبية (وأنا لا أعرف اللغة الروسية) — . من أجل ذلك يحسن أن أستعرض شيئاً من سير « الشعر الحديث » في الأدب الأجنبيّ قبل أن آتيَ إلى محاولة التشويه في الأدب العربي.

وإلى الذين يظنّون أنّهم يمكن أن يُغنوا الأدبَ العربيّ بمقاطعَ تافهة من الشعر الغَرْبي (بالغين المعجمة) أسوقُ هذا المقالَ الذي سبقَ لي نشره في جريدة النهار (بيروت) بتاريخ ٢ / ٤ / ١٩٧٤ م (ص ٩) ، وخلاصته — بإقرار مؤرّخي الأدب الأوروبي أنفسهم — أن اللغات الأوروبيّة لم تَعْرِفِ الشعرَ الصحيح إلا بعد أن نقلَتْ جمالَ المعاني وبراعة التعبير وطرافة

الموضوع من الشعر العربي . والمقال منشور فيما يلي برُمّته، ولا ضَرَرَ من تَكْرار بعض الآراء والجمل بعد وُرودِ مثلها في صُلْبِ هذا البحث (حفاظاً على وحدة المقال) . وقد كنت أنا قد جعلت موضوع المقال « الزهرة الغَريبة » (بتقديم الياء المثنّاة من تحتها على الباء الموحّدة) في روضة الشعر الأوروبيّ . ولكن جريدة النهار جعلتِ العُنوَانَ « زهرة غريبة في الشعر الأوروبيّ قُطفت من بستان الأندلس » (فشكراً لها) . أمّا المقالُ نفسه فهو الذي يلي :

كانت في نشأة الشعر الأوروبيّ مشكلة استعصى حلّها على مؤرّخي الحضارة زماناً طويلاً . إنّ الشعر الأوروبيّ الحديث الذي نشأ ، في منتصف العصور الوسطى ، في اسبانية والبرتغال وفي فرنسة وايطالية وألمانية كان شيئاً عجيباً مُستغرباً لم يَعْرِفِ العلماء من أينَ جاء ولا كيف جاء .

إنّ الحضاراتِ (والثقافات والعلومَ والاختراعاتِ أيضاً) كلّها تطوّرٌ، فلا يمكن أن تنشأ حضارةٌ في أمّةٍ نُشوءاً مرتَجلاً مقطوعاً عن كلّ ما سبقها. وانّ الشأن في الحضارات الروحيّة كالشأن في الأجسام الطبيعية لا ينشأ جسمٌ منها إلاّ من شيء سابق .

ولمّا حاول العلماء الأوروبيّون تعليلَ النشأةِ الغَرْبية (بتقديم الباء الموحّدة) للشعر في أقطارهم المختلفة وقفوا حائرين . وإنّ الافتراضين اللذين تقدّم بهما أولئك العلماءُ — نشأةَ الأدبِ الأوروبيّ الحديثِ من الأدب اللاتيني الفصيح أو نشأتَه من الأغاني في اللّهَجات المحكية — لم يحُلاّ المشكلةَ .

(١) إنّ خصائصَ الشعر الأوروبيّ الأوّل : شعرِ الشعراء التروبادور (في جَنوبي فرنسة) والتروفير (في شَمالي فرنسة) لا تُشْبِهُ الشعرَ اللاتيني في شيء (لا في ترتيبِ الأشطُر ولا في ترتيب القوافي ولا في النَفَس الشِعري ولا في المعاني والموضوعات .

(٢) أمّا تطوّر هذا الشعر الأوروبيّ الحديث من اللهجات المَحكية في جنوبيّ أوروبّةَ فلم يكن معقولاً أو ممكناً ، إذ كيف يمكن أن ينشأ أدبٌ راقٍ جميلٌ من « لا شيء » .

نحن لا نُنكرُ أن يكونَ لكلّ شعب أغانيه الشعبيةُ ، كما لا ننكر أنّه من الممكن أحياناً أن تتهذّبَ الأغاني المحلّيّةُ في شعبٍ ما لتصبح أدباً عامّاً لذلك الشعب . ولكن لا يكفي أن نفترضَ ذلك من غيرِ أن يكونَ بينَ أيدينا دليلٌ يَستَنِدُ إلى نصوصٍ تَحمِلُ الخصائصَ التي يتّسِمُ بها ذلك الأدبُ الناشئ .

وظلّ علماءُ أوروبّة زماناً طويلاً ينظُرون إلى شعرِ الشعراء التربادور والتروفير (في جنوبيّ فرنسةَ وشماليّها) وفي ايطالية ثمّ في ألمانية أيضاً ، حيث يدعي قائلو ذلك الشعر « منّسنغر » ، على أنّه زهرةٌ غريبة نشأتْ فجأةً في روضةِ الأدب الأوروبي .

ثمّ نشأت النظرية العربية : إنّ خصائصَ الشعر الأوروبيّ الجديد كانتْ تقليداً واضحاً لخصائصِ المُوشّحاتِ الأندلسية ... ثم إنّ عدداً من القصائد القديمة من هذا النوعِ في ذلك الزمن كان محاكاة حرفية (في ترتيب الأشطر والقوافي وفي الأغراض والمعاني وفي النفس الشعري أيضاً) للموشّحة الاندلسية المشهورة :

ما لذّ لي شراب راحِ
على بساط الأقاحي .....
(راجع ، فوق ، ص ٧٤) .

وبعد أن استقرّ رأيُ مؤرخي الحضارة من الأوروبيين على أنّ الشعرَ الأوروبيّ نشأ من الشعر العربي (ومن الموشّحات الأندلسية على الحصر) ينهضُ نفرٌ من العرب ليزعموا أن المُوشّحاتِ الأندلسيّة نشأتْ متأثّرةً

بالأغاني العاميّة التي كانتْ لسُكّان اسبانية الأصليّين[١] .

من أجل ذلك اختَرْتُ أن آتيَ هنا بنصّ على شيء من التفصيل فيه وصف للبيئةِ الفرنسية وللحياة الاجتماعية فيها ولحالِ المرأةِ ولمستوى الأدب في ذلك الزمن الذي نشأ فيه شعرُ الشعراء التروبادور أوّلُ الشعرِ الذي قام على أرض فرنسية — قبل أن يتكلّمَ أهلُ فرنسةَ لُغتَهُمُ الفرنسيةَ المألوفة. وكان بإمكاني أنْ آتيَ بأكثرَ من نَصّ في أكثرِ من لُغة ، ولكنّي أرى أنّ هذا النصّ كافٍ[٢] .

ثمّ انّني لم أشأْ أن أنقُلَ هذا النّص إلى اللغة العربية لأسبابٍ منها أن النقلَ يُفْقِدُ النصّ المُسْتَشْهَدَ به في هذا الموقفِ تأثيرَه البالغ (ذلك كان في جَريدة « النهار » ، أمّا في هذا الكتاب فسأنقُلُ هذا النصّ — بعدَ الاستشهاد به في لغته الأصلية — إلى اللغة العربية).

---

(١) راجع مثلا : « الأدب العربي في آثار اعلامه » ، تأليف واصف بارودي وفؤاد افرام البستاني وخليل تقي الدين، بيروت (المطبعة الكاثوليكية) ١٩٣٦م، الجزء الثاني، ص٢٣٣.

(٢) للاستزادة والتوسع في هذا الموضوع يحسن الرجوع الى الكتب التالية :

* La poésie française (راجع المتن)
* Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours, by A.R. Nykl, Baltimore 1946.
* Ueber die Beziehungen zwischen der arabischen und der frühitalienischen Lyrik, von Silvestro Fiore, Koeln 1956.
* Die arabischen Dictung im Rahmen der Weltliteratur, von Joseph Hell, Erlangen 1927.

* رحلة الأدب العربي الى اوروبا ،تأليف محمد مفيد الشوباشي مصر (دار المعارف) ١٩٦٨م.

أمّا النصّ فمأخوذ من الكتاب التالي :

La Poésie française (Troubadours et Trouvères; par France Igly (Collection Melior), Marabout, Paris (Pierre Seghers, éditeurs), 1960; pp. 29-31, 36.

وأمّا النصّ نفسه فهو :

«... Le magnifique héritage de la culture gréco-latine a sombré dans le remous des invasions barbares. Durant cette longue période, qui va du VIIe au Xe siècle, la vie intellectulle est comme suspendue...

Mais avec le XIe siècle, commence un ère de prospérité et de paix relatives...

Dans le Midi de la France, ... dans les châteaux, dames et seigneurs commencent à s'adonner à la douceur de vivre. Des mœurs élégantes et mondaines s'établissent : on se met ... à faire assaut de luxe, de magnificence et de prodigalité. On se plait au jeu des idées, au charme des rimes, on cherche à développer le goût de la beauté, on s'ingenie à découvrir des expressions choisies de civilité, à faire un compliment digne de sa dame et de son esprit.

La femme, réleguée autrefois dans un complet état d'infériorité, sort de la penombre...

Et voici qu'un miracle se produit: la terre des fleures et des fruits devient aussi celle des poètes. Ils surgissent de toutes parts chantant les plaisirs et les peines de l'amour et leurs vers rélèvent tout à coup les richesses et les nuances de la

langue vulgaire: la poésie courtoise, fidèle messagère de l'amour courtois, est née et ce sont les troubadours qui en sont les initiateurs et les maîtres. L'éclosion de cette poésie lyrique est un des phénomènes les plus remarquables de l'histoire des lettres.

D'où vient ce nouveau mode de penser et de s'exprimer, ces nuances de sentiments nouveaux devenus «l'esprit courtois» qui brusqument apparaissent au XIIe siècle?

Il semble que l'amour courtois puise ses origines CHEZ LES POETES ANDALOUS ARABES. Pèlerins, jongleurs, les contacts querriers eux-mêmes ont pu favoriser le diffusion de ce nouveau mode d'expression.

On sait que Guillaume de Poitiers avait participé à une expedition en Espagne; en outre, il avait épousé, en 1094, la veuve de roi d'Aragon qui était la fille du comte de Toulouse.

Au XIe siècle, l'Andalousie arabe possédait une poésie amoureuse originale. Déjà le calif al-Hakam 1er, avait decouvert dans ses vers la nobblesse de la soumission amoureuse: «Chez un homme libre, la soumission est belle quant c'est au service de l'amour».

Guillaume de Poitiers, séduit par l'amour nouveau «est le premier à la faire connaître en France...»

وفيما يلي النصّ الفرنسي السابق منقولاً إلى اللغة العربية :

« إنّ التراث الرائعَ للثقافة اليونانية الرومانية رانَ عليه — في الفوضى التي رافقتْ غارات البرابرة — نومٌ عميق . ففي أثناء هذه الحقبة الطويلة التي امتدّتْ من القرنِ السابعِ إلى القرن العاشر للميلاد (الأوّلِ إلى الرابعِ

للهجرة) كانت الحياةُ الفكرية (في أوروبة) هامدة .

ولكنْ معَ بَداءة القرن الحادي عَشَرَ بدأ أيضاً عصرٌ من الازدهار ومنَ السلام النِسْبيّين . ففي جَنوبيّ فرنسةَ ، وفي القصورِ فيها خاصّةً ، أخذ أربابُ تلك القصور وربّاتُها ينصرفون إلى التمتّع بحلاوةِ الحياة . بذلك نشأتْ أساليبُ من السلوك الاجتماعي الرفيع حينما جعل الناس يتبارَوْنَ في تطلّب الترفِ وحبّ التأنّق والانغماس في الإسراف . ثمّ أصبح يلَذّ لهُم استنباطُ الآراء وسَحَرَهُمُ التلاعبُ بالأسجاع . وكذلك أصبحوا يَسْعَوْنَ إلى أن يُنَمّوا في أنفسِهم تذوّقَ الجمال وإلى أن يتفنّنوا في تخيّر تعابيرِ الكياسة ليصوغَ أحدُهم بها لمَوْلاتِه مديحاً خليقاً بمولاتهِ وبمكانتهِ الرُوحية هو أيضاً .

أمّا المرأة ، وقد كانتْ إلى ذلك الحين ، معدودةً في سَقَطِ المَتاع ، فقد أخذتِ الآنَ تبرُزُ إلى النور .

وهاك معجزة جديدةً : انّ أرضَ الأزهارِ والأثمار قد أصبحتْ أيضاً أرضاً للشعراء . إنّ هؤلاء الشعراءَ أصبحوا يتوافدُون من كلّ مكانٍ ليُنشدوا حلاوةَ الحُبّ ومرارتَه . وإذا بأشْعارهم تنكشفُ فَجأةً عن ثروةٍ لُغويةٍ وعن ظلالٍ من المعاني في لَهْجَتِهِم العاميّة . إنّ الشعر العُذري [1] — وهو الرسولُ الأمينُ بينَ المُحبّينَ العُذريّين — قد رأى

---

(١) في الأصل Poésie Courtoise (شعر المجاملة واللطف) ولا معنى له . أما الخصائص الفنية لهذا الشعر فتجعله أقرب ما يكون إلى الغزل العفيف (العذري) ، وخصوصاً إذا نحن علمنا أنه مأخوذ من العرب .

النورَ الآنَ (على أرضِ فرنسة) ، وها هم أولاءِ شُعراؤه الجوّالون (التروبادور) رُوّادُه والمُجيدون في نَظْمه معاً . وانّ تفتّحَ هذا الشعرِ الوجدانيّ قد كان مظهراً من تلك المظاهرِ الرائعةِ في تاريخِ الآداب (العالمية) .

فَمِن أينَ جاءتْ هذه الطريقةُ الجديدة في التفكير والتعبير ثمّ تلك الملامح الجديدة التي أصبحتْ رُوحَ الكِياسةَ والتي برزتْ فجأةً في القرن الثاني عَشَرَ ؟

يبدو أن هذا الحُبّ العُذريّ يعودُ بأصله إلى شُعراءِ العَرَبِ في الأندلس . لقد كان الحُجّاج والمُنْشِدون في الطُرُقات ، واللقاءُ في المعاركِ الحربية نفسُه أيضاً ، من العوامل التي ساعدتْ على انتشارِ هذا الأسلوبِ الجديد من التعبير .

من المعروفِ أن غليام [1] صاحبَ بواتييه كان قد ذهب في حملة عسكرية على الأندلس ، ثمّ إنّه تزوّج ، عامَ ١٠٩٤م (٤٨٧ هـ) أرملةَ ملك أرَغونَةَ — وهي بنتُ قومسَ طَلّوزَةَ [2] .

ففي القرن الحادي عَشَرَ كان في الأندلسِ العربيةِ شعرٌ غَزَليٌّ أصيلٌ . وكان الخليفةُ الحكَمُ الأوّل [3] قد كشفَ في شِعرِه عن السُمُوّ في

---

(١) غليام التاسع (١٠٧١ — ١١٢٧ م = ٤٦٤ — ٥٢١ هـ) قومس بواتيه وأكويتانية وغسقونية (وكلها في الجنوب الغربي من فرنسة) . شارك في حملات حربية على الأندلس وجاء في حملة إلى بلاد الشرق في أثناء الحروب الصليبية . ويمر بنا شيء في هذا البحث من تأثره بالشعر العربي في المشرق وفي المغرب .

(٢) طلوزة : Toulouse (مدينة في جنوبي فرنسة) . ويوجد في فلسطين ، قرب نابلس ، قرية اسمها « طلوزة » ترجع بلا ريب إلى زمن الحروب الصليبية حفظت لنا في اسمها الصيغة الأولى لاسم مدينة تولوز الحالية .

(٣) الأمير الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل كان أمير الأندلس من سنة ١٨٠ إلى سنة ٢٠٦ هـ (٧٩٦ — ٨٢١) م ، ولم يكن حكام الأندلس الأمويون قد تلقبوا بالخلافة بعد . والأمير الحكم كان شاعراً .

الخضوعِ ، إذا كان هذا الخضوعُ بين يَدَيِ المحبوب فقال :

هكذا يحسُنُ التذلّلُ بالحُرّ إذا كان في الهوى مَمْلوكا .

إنّ غليامَ صاحبَ بواتييه — وقدِ استَهواهُ هذا الحبّ الجديدُ — كانَ أوّلَ الذين حَمَلوا مَعْرِفَتَه إلى فرنسة » .

* * *

أرجو أن يكونَ هذا النصّ مُقنعاً للذين لا يزالون مُصرّين على أنّ الموشّحاتِ الأندلسيّةَ العربيةَ مأخوذةٌ من الغناء الشعبي الأوروبيّ الأجنبي ، إذا لم يريدوا أن يَقْنعوا بأنّ الشعرَ الأوروبي الحديث مأخوذٌ من موشحاتِنا الأندلسيّة .

وكذلك أرجو مُخلصاً أن نبلُغَ حدّ النُضْج في حياتنا الحضارية ونستغنيَ عنِ السلوكِ العاطفي ، ذلك السلوكِ الذي هو في الواقعِ دورٌ من الأدوارِ البِدائية في تاريخ البشر .

الشعر المنثور والشعر المطلق والشعر الحر

قال أمين الريحاني (١٨٧٦ — ١٩٤٠م) في الجزء الثاني من « الريحانيات» (بيروت ١٩٢٣ ، ص ١٨٢) :

« يُدعى هذا النوعُ من الشعر الجديد Vers Libres بالإفرنسية ، و(يدعى) بالإنكليزية Free Verse ،أي الشعر الحرّ أو بالحَري المطلق[1] . وهو آخرُ ما اتّصل إليه الارتقاء الشعريّ عند الإفرنج وبالأخصّ عند الأميركيّين والانكليز . (إنّ) ملتن وشكسبير أطلقا الشعرَ الانكليزيّ من قيودِ القافية ، وولْت وتْمن الأميركيّ أطلقه من قيود العَروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العُرفية . (غير) أنّ لهذا الشعرِ المطلقِ وزْناً جديداً مخصوصاً . وقد تجيء القصيدةُ فيه من أبحُرٍ عديدةٍ متنوعة » .

هذا التعريفُ ضروريّ هنا للقارىء العربي ، لأنّ هذا التعريفَ — فيما أعتقد — أقدم التعاريف في اللغة العربية « للشعر المنثور » .

---

(١) الشعر المطلق يقابله بالانكليزية blank verse ويقابله بالفرنسية vers blanc . والكلمة الفرنسية معناها « أبيض » ، ومنها أخذت الكلمة الانكليزية . ولكن « أبيض » هنا لا تفهم على معنى اللون بل على معنى « غياب اللون » . والمقصود بها هنا غياب القافية .

ولكنّ أمينَ الريحانيّ صاغ هذا التعريف بسرعة ربّما ضلّ بها القارىءُ العربي العاديّ فالشعر المطلق شيءٌ والشعر الحرّ (الذي ينطبق عليه تعريفُ أمينِ الريحانيّ « للشعر المنثور ») شيءٌ آخر (١) .

وفيما يلي فصلانِ قصيرانِ يتعلّقان بالشعرِ المُطلق وبالشعر الحرّ . ثمّ يأتي فصلٌ يتعلّق بالشعر المنثور (أي بالشعر الحرّ عند العرب) والذي قامَ على أنقاضه الشعر الحُرّ عندَ العرب أيضاً . ولعلّ أنصارَ الشعر الحرّ أو الشعرِ الحديث سيُصْدمون إذا علِموا أن هذا الشعر الذي يُعْلُونَ شأنَه كان موجوداً عند العرب منذ أقدمِ الأزمنةِ في شكله الجِدّي وفي شكله الهزليّ .

الشعر المطلق

الشعر المُطْلَقُ شعرٌ موزون ولكنّه غير مُقفىً ، إلا أنّ ذلك لا يمنَعُ أن تتفقَ فيه التقفية . المهمّ في الشعر المطلق أن يحُلّ الشاعرُ نفسَه من قيد القافية لينصرف باهتمامه كلّه إلى المعاني وحدَها . وأما إذا اتّفق أن جاءت الأبياتُ أو الأشطرُ في « القصيدة المطلقة » مُقفّاةً ، مرّةً بعد مرّة عفواً ، فإنّ تلك القصيدة تظلّ مطلقة .

وكلمة « مطلق » هنا تقابل الكلمة الإنكليزية blank من الكلمة الفرنسية blanc (أبيض أو خال). والشعر المطلق يُستَخدَمُ في مُطوّلات الشعرِ من الملاحم والروايات التمثيلية والتأمّلات الحكمية . وقد أهمِلَت القافيةُ في الشعر المطلق لأنها ، في معظم الأحيان ، قيْدٌ ثقيلٌ على الفكر ومجال ضيّق للمعاني . أمّا الوزنُ فانّه لم يُهمَلْ في الشعر المطلق ، مَعَ

(١) الشعر المطلق عند شكسبير : شعر ذو وزن ولكن بلا قافية . والشعر المنثور عند أمين الريحاني: كلام غير موزون ولكن مسجوع (مختومة جمله بقواف) .

أنّه قيدٌ أيضاً ، لأنّه يُكْسِبُ التعبيرَ نَغَماً حُلْواً يخفّف من وطأة السَرْدِ الطويل ومن جَفاف المادة الفلسفية .

والشعر المطلق قديمٌ في تاريخ الأدب جاء عند هسّيودَ الشاعرِ اليوناني الذي بلغ أشُدّه في القرن الثامن قبل الميلاد . وكذلك عبّر أصحاب المذهب الإيلي [1] عن آرائهم الفلسفية [2] بالشعر : اكسنوفانسُ (ت ٤٨٠ ق.م.) مؤسّسُ ذلك المذهبِ ثمّ برمينيدس (ت ٤٨٠ ق . م.) ممثّلُ ذلك المذهب ثمّ انبذقليس (ت ٤٢٣ ق. م.). وأشهر من يشار اليه هنا شكسبيرُ ، فإنّ مسرحياته « شعرٌ مطلق » ، ولكنْ يلجأ إلى التقفية في المقطوعات التي يقصد منها أن تُغنّى ثم في عددٍ من المقاطع التي يريدُ أن يكونَ لها أثرٌ أقوى في جمهور النظارة . وربما اتفقت له التقفيةُ عَفْواً في كثير من الأحيان .

ومما ألجأ القدماءَ إلى الشعر المطلق ضيقُ القافية في اللغات الآريّة (اليونانية واللاتينية والفرنسية والانكليزية وغيرها) ، وخصوصاً إذا أراد الشاعر أن تكونَ قوافيه حقيقةً لا مجازية .

ويشترط في القوافي الحقيقية أن تتّفق في اللفظ وفي الاشتقاق اللغوي من جذور مختلفة . يصلُح في الشعر العربيّ من القوافي : استقاموا — ينام —

(١) المذهب الايلي : مذهب فلسفي أصحابه من اليونانيين الذين انتقلوا إلى إيلية (جنوبي إيطالية) . وخلاصة هذا المذهب أن الوجود غير متبدل وان ما يتراءى لنا من تبدل في مظاهر الوجود : انتقال الماء من صورة « السائل » إلى صورة الجامد (الثلج) وانتقال الزهرة إلى ثمرة (انكشاف الزهرة عن ثمرة) إنما هو من خداع البصر . وكل الوجود ملاء ثابت (لا خلاء في الوجود ولا حركة) .

(٢) للدكتور طه حسين (ت١٣٩٣هـ=١٩٧٣م) رأي خاطىء انتشر كثيراً بين المتأدبين ، وذلك أن النثر لغة العقل والشعر لغة العاطفة ، وقد زعم دليلا على ذلك أن الفلسفة اليونانية كانت بالنثر . والواقع أن الفلسفة اليونانية كانت تكتب في عهودها الأولى في معظم الأحيان بالشعر وخصوصاً عند أصحاب المذهب الايلي .

كلام – أن يحاموا (إن القافية هنا هي المدّ الطبيعي بعد فتحة وقبل ميم مضمومة . والميم المضمومة وحدَها « حرف رَويّ » وليست قافية).
ولا يصلُحُ في القصيدة العربية أن يأتي في قوافيها : ينام ويقوم أو كلاما ومقامي أو قريبٌ وبعيد . وتساهلوا في قريب وغروب ولكن لم يتساهلوا في قريب ورقاب أو غروب وذئاب

والذي حمل العربَ على هذا التشدّد سَعَةُ القافية العربية .

ومع أنّ القافية في اللغات الآرية ضيّقة فإنّ النقّاد القدماء من الغربيّين قد تشدّدوا في اختيار القوافي كما فَعَلَ العرب سواءً بسواء . ففي الفرنسية مثلا تكون القوافي حقيقية إذا كانت مثل : garçon, pinçon, soupçon ولكنّها لا تكون حقيقية إذا كانت مثل garçon, sont, son (وان كان مخرج الصوت فيها كلّها واحداً). ومثل ذلك أيضاً beau, sot, faux ليست قوافي مقبولة في الشعر الفرنسي المألوف (الكلاسيكي) لأنها مختلفة في الاشتقاق وان كانت متفقة في اللفظ .

وفي الانكليزية تكون القوافي مثل : fight, might, right
وأما site, مع right, فليست من القوافي الحقيقية في النظم المألوف.

وفيما يلي قطعةٌ من الشعر المُطْلَق لشكسبيرَ (من مهزلة « تاجر البندقية») نقلتُها شعراً مَعَ شيء يسير من التصرف يقتضيه الفرقُ بينَ طبيعة اللغة الانكليزية وطبيعة اللغة العربية . والقطعة هذه من مطلع المشهد قبلَ أن يَعْقُدَ شايلوكُ (المرابي اليهوديّ) صكّ دَيْن يطلبُه أنطونيو (المسيحي من أهل روما) :

* المسرح : في البندقية (فينيس)– في الساحة العامّة . يدخل أنطونيو (طالب الدين) وباسانيو (صديق أنطونيو).

باسانيو : ذاك أنطونيو أتى حَسْبَ وعدٍ .

شايلوك: (منتحياً مكاناً بعيداً ، يقول لنفسه) :
يتراءى لي جابياً مستحقاً [1]
كل كرهي لأنه نصراني ،
ولذاك التواضع المرذول :
يقرض المال لا رباً يقتضي عنـ
ـه ولا يقتضي لذلك رهناً .
فتدنت أرباحنا في فنيس .
آه لو كنت مرة مستطيعاً .
كبت أنفاسه فأشفي حقدي .
يا عدواً لشعبنا المختار ،
أنت تنعى علي في السوق ربحي
وتسب الصحيح من صفقاتي .
وتسمي ما أقتضيه من الربـ
ـح رباً محرماً في التجاره .
فمن الله لعنتان على قومـ
ـي إذا كنت غافراً لك هذا .

الشعر الحرّ

الشعر الحرّ عندهم مقاطع من الكلام يتخلى منشئها عن جميع أوزان الشعر المألوفة وعن القوافي أيضاً ، ولكنه يحاول أن يأتي في

(١) الناس عادة لا ينظرون إلى الجابي (الذي يجمع الضرائب) نظرة (بكسر النون) انصاف لأن معظم الناس يكرهون دفع الضرائب .

كلّ مقطعٍ (في كلّ قصيدة حرّة) بشيءٍ من النَغَمِ العُرفيّ (والنغم ، بطبيعة الحالِ ، وَزْنٌ). وربما جَمَعَ شاعرُهم نَغَمَهُ العرفيّ الخاصّ به (أو بالقصيدة التي يُنْشِئُها حرّةً) من أوزانٍ (بحور) متعدّدة . هذه الخصائصُ التي مرّت بنا تنطبق على شعر والتّ هويتمان (أو ويتمان) الذي يُقال فيه إنّه رائدُ هذا النوع من التعبير بالكلام . غيرَ أنّ ويتمان هذا يُطيلُ أشْطُرَهُ كثيراً (حتّى تستوعب المعانيَ الكثيرةَ التي يريد الإتيانَ بها). وهذه الأشطرُ الطوالُ هي التي تجعَلُ الشعرَ الحرّ القديمَ مُختلفاً من الشعرِ الحديث والذي يُشْتَرَطُ فيه أن تكونَ أشطُرُهُ قِصاراً وأن تكونَ أيضاً مُختلفةً في أطوالِها في المقطع الواحدِ من القَصيدةِ الواحدة .

واعتذر أنصارُ الشعرِ الحرّ (في اللغات الأجنبية)، لِتَخَلّيهم عنْ بحورِ الشعر المألوفة ، بأن تلك البُحورَ قيودٌ على عبقريّة الشاعر ، فلا يستطيعُ الشاعر مَعَها أن يُعبّر عن كلّ ما يريدُ كما يريد. ولكنّهم مُخْطئون. إذا لم يكُنْ هنالكَ قيودٌ على المرء (أيْ قواعدُ مُتّبعةٌ تكونُ مقاييسَ للجوْدة في الإنتاج عند المُنافسة) فكيفَ يُعْرَفُ العبقريّ من غير العبقريّ ؟ وعندي أن جميعَ الذينَ اختاروا طريقَ الشعر الحرّ صَدَروا عن مُبرّرٍ واحدٍ : هو ضَعْفُهم (من الناحية العَمَلية الواقعة أو من الناحية النظرية العارضة) في الثقافة المَنْطقية وفي الرواية اللغوية . وفي يَدِنا على ذلك أدلّةٌ قاطعة ، من الشرق العربيّ ومن الغرب الأجنبي :

ومُعْظَمُ أصحابِ الشعرِ الحرّ (أو الشعرِ المنثور عند أمين الريحاني) من العِصاميّين الذين لم يَعْرِفوا التعليمَ النظامي (أو عرَفوه ثمّ لم يستطيعوا الصبْرَ عليه)، ولكنْ كان فيهم جانبٌ من العبقريّة برَزَ في أقوالِهم على غيرِ نَسَقٍ مألوف : في الغربِ الأجنبي هويتمان (أو ويتمان) لم يكن على ثقافة مَنْهَجيّة جامعيّةٍ ثمّ تي أس اليوت كان ذا ثقافة جامعية ثم لم يَصْبِرْ عليها فاختار الطريقَ الذي لا يتطلّب سلوكُه حملَ تَبِعةٍ معيّنة.

أمّا في شرقنا العربيّ فكان عندنا (في ذلك الطور الباكر) أمينُ الريحانيّ ومنيرُ الحسامي ، ولم يُتَحْ لهما في المدارس النظامية تعليمٌ فوقَ المرحلة الابتدائية أو فوقَ مطلعِ المرحلة الثانوية . أمّا أمين الريحاني فانّه لمّا ارتقى بنفسه في معَارج الثقافة تخلّى عن الشعر المنثور (الحرّ) وعادَ إلى الكتابة المألوفة ثمّ أُعجِبَ بأبي العَلاء المعرّيّ ونقلَ نماذجَ من شعره إلى اللغة الانكليزية.

وفيما يلي شيءٌ من تاريخ ذلك الطور الباكر للشعر المنثور (كما سمّاه أمين الريحاني) والذي هو الجَدّ الأعلى للشعر الحُرّ في العالم العربي . وسأتكلم على السلسلة الثلاثية : والت ويتمان وأمين الريحاني ومنير الحسامي ، ثمّ أستَطرِدُ إلى شيءٍ يسيرٍ من مظاهر ذلك النوعِ الجديد من التعبير في نحوِ عشرينَ عاماً (١٩٢٢ — ١٩٣٩ م) وأقفُ به قبلَ عَشْرَةِ أعوامٍ من التاريخ المزعوم لبدْءِ الشعر الحرّ عند العرب في رأي أنصارِ الشعر الحر .

** ولت ويتمان (١٨١٩ — ١٨٩٢ م) :

كان والتر هوايتمان رجلاً أميركياً من أصلٍ إنكليزيّ ، تزوّج امرأةً من أصل هولنديّ في نَسَبِها شيءٌ من الدم الوَلْشي أو الكَلتي (نَسَبِ أهلِ الجَنوبِ الغربي من إنكلترة والشَمال من إيرلندة) . وقد كان والتر وامرأته فلاحَيْن بَسيطين لم ينالا من التعليم سوى قِسْطٍ يسير . ويبدو أنّ والتر كان قد انتقل بعدَ زَواجه من حياة الزراعة إلى صَنْعة النِجارة (بالنون) وعَمِل في بناءِ بيوتٍ رخيصة للعُمّال [1] . وجمع والتر هوايتمان من عمله في بناء البيوت ثروةً كبيرة . ولكنّ حالَه المالية ساءت فيما بعدُ لتأخّر أعماله ولأن أسرته أضبحت كبيرةً جداً إذ رُزِقَ تِسْعَةُ أولاد .

---

(١) كانت البيوت ، في الولايات المتحدة الأميركية ، تبنى عادة بالخشب (لكثرة الأحراج في تلك البلاد . ولا يزال المرء يجد إلى اليوم في واشنطن العاصمة ، وفي الشوارع السكنية الغنية أيضاً ، بيوتاً مبنية بالخشب .

ولمّا رُزِقَ والتر هوايتمان ابنَه الثاني سمّاه باسمه « والتر » . ومرّ والتر الصغيرُ في المدرسة الابتدائية ، ولكنّه غادرها في الثانيةَ عَشْرَةَ من العُمُر ليعمَلَ فيما يمكن أن يَكْسَبَ منه معاشاً فاشتغل عاملاً في الطباعة . ثمّ انتقل إلى الصحافة وتنقّل بين الصحف مدّة طويلة . وكان عمله في الصحافة مضطرباً جداً .

وقام والتر (١٨٥٠ — ١٨٥٥ م) بمحاولاتٍ للاتّجار بالأراضي فلم يُكتب له في ذلك نجاحٌ. في هذه الأثناء كان قد بدأ مُطالعاتٍ واسعةً في الأدب وأخذ ينشرُ في الصُحُف والمجلاّت شيئاً من الشعر ومن القَصَص . وفي عامِ ١٨٥٥ م نشَرَ مجموعته الأولى في الشعر « أوراق العُشْب » على نفقته ، إذ لم يَجِدْ ناشراً يرضى أن يُغامر في نَشْرِها ، فانّ والتر هوايتمان كان ، حتّى ذلك الحين ، مغموراً (لا ذكر له) ولأنّ شعره كان ينوء بألفاظ ومداركَ شائنة مَعيبة . في ذلك العام ، ١٨٥٥ م ، نقل اسمه من « والتر » إلى « والت » (ولعله نقل اسم اسرته أيضاً من هوايتمان إلى ويتمان أو ويتمن) .

ورأى والت ويتمان أن يعودَ إلى الصحافة . ثم دخل بعدَ أمدٍ في خدمة الدولة ، ولكنّه صرف من الخدمة ، عام ١٨٦٥ ، لِمَا كان في « أوراق العُشب » من الدّعارة والقَذَر . ثمّ أعيدَ استخدامه ، بعدَ قليل ، فبَقِيَ في الخدمة إلى مَطلعِ عامِ ١٨٧٣ حينما أصيبَ بالشلل . ولكن صحتَّــه عادتْ فتحسنتْ قليلاً . في هذه الأثناء ، عام ١٨٨١ م ، ظهرتْ طبعةٌ سابعةٌ من « أوراق العشب » ، فأثارتْ بما فيها من المجون نقمةً شديدةً فهدّده المدّعي العامّ في ولاية ماسّتشوست (الشمال الشرقي من الولايات المتحدة) بالملاحقة الجزائية لتجاوزه حدودَ الأدبِ والأخلاق في أشعاره .

شخصيته وشعره :

وكان والت ويتمان ذا بسطة في الجسم (كبير الجثة طويلاً) أزهر اللون، وكان يبدو شديد البنية متين العضل ذا قدرة على احتمال المشاق. وكثيراً ما كان يتبجح في شعره بصحته وقوته. ولكن أسرته كانت مضطربة المزاج: كان أخوه الأصغر متخلفاً في عقله، ومات أخ له آخر في المصح العقلي ثم مات أخ ثالث له بسل الحنجرة (أو بالسرطان)، كما كانت أخت له مصابة باضطراب عصبي. ثم إنه هو نفسه قد ركبته الأمراض في أواخر أيامه. وقد كانت وفاته بعد «اشتراكات» مرضية في الرئتين والمعدة والكبد والكليتين.

أما مسلكه الشخصي في الحياة فكان غريباً جداً: مال الى عشرة غير المثقفين من العمال، وكان مشبوب العاطفة نحو نفر منهم حتى اتهم بالفاحشة. وهو نفسه لم يكتم ميله إلى البالغين من الرجال، وكشف عن ذلك كله في أشعاره فصدم البيئة الاجتماعية في أيامه صدمة عنيفة. ولكن لعله كان – كما يقول نفر من النقاد – يقول بلسانه أكثر مما كان يفعل بجوارحه. غير أن مما لا ريب فيه أنه كان يدعو إلى حرية مطلقة في الصلات الجنسية ويفخم أمر المجون. فنحن نجد في مقدمة «أوراق العشب»، مثلاً، قوله: «هنا تجد الأجلاف وذوي اللحى الكثة والمتسع (من المكان والزمان) والقدرة على العمل إلى جانب قلة المبالاة مما تحبه النفس.» ولم يجد الجانب الأكبر من النقاد من معاصريه شيئاً من الشاعرية في قوله عن نفسه إنه جلف وثاب إلى كل شيء، أشعث بدين شهواني همه الأكل والشرب والنسل.

ونظم والت ويتمان – منذ مطلع حياته الأدبية – قصائد لا وزن لها ولا قواف ثم استعمل عدداً كبيراً من الألفاظ والتعابير مما يتصل

اتّصالاً مُباشراً باللغة المَحكيّة . ثمّ لم يَحتشِمْ عندَ إيرادِ آرائِه فكَشَفَ عن بَعْضِها بطريقة نُواسيةٍ مفضوحة . ومَعَ أنّه قد صَدَمَ الاطمئنانَ الأميركيّ السَلَفيّ صدمةً عنيفة ، فإنه قد أثّرَ في الناشئين من أبناء جيلِه تأثيراً شديداً .

وكان ويتمان أحياناً يغطّي مقاصدَه بشيءٍ من الرمز ، كما كان يُسفِرُ عن مقاصده أحياناً أخرى بوضوح . وخاصّةُ ويتمان أن الأدبَ عنده صورةٌ للحياة القريبة من الفردِ بقطع النظر عن قيمة هذه الصورة في تاريخ الإنسانية . وبما أنّ النقّاد قد اختلفوا في تبيْيان خصائص ويتمان ، فمن الخيرِ أن أورد هنا نموذجين قصيرين مختلفين .

* من القصيدة الطويلة « أنا أنشد لنفسي » (من المقطع ٤٢) :

دعوة في وسط جمهور الناس
صوتي أنا جَهْوريّ كاسح وجازم
تعالَوْا يا أطفالي
تعالَوْا يا صبياني وبناتي ونسائي وأهل بيتي ومعارفي
....

رأسي يدور على عُنُقي
الموسيقى تتدفّق ، ولكن من غير الأُرغُن [1] ... أناس حولي ، ولكنّهم ليسوا أهل بيتي
دوماً هذه الأرض القاسية غير المطمئنّة
دوماً أولئك الآكلون والشاربون ... ودوماً تلك الشمس الشارقة والغاربة
....

(١) الأرغن آلة موسيقية كبيرة تشبه البيانو وتستخدم عادة في الكنائس .

دوماً ذلك الحبّ ..... ودائماً سائل الحياة [1]. يتنهّد
ودوماً تلك الضيادة تحت الذَقَن ودوماً نعش الموت[2]

....

وكثيرون يتصبّبون عرقاً ويفلحون (الأرض) ويدرُسون (الحبوب)
ثمّ هم يتلقّوْنَ اللوم بَدَلَ قبض أجورهم .
وقليلون من الفارغين[3] يَمْلِكون (الحقول) ويَدّعون باستمرار
(مُلْكَ) القمح .
تلك هي المدينة .... وأنا واحد من المواطنين
وكل ما يُهِمّهم يُهمّني ....السياسة والكنائس والجرائد والمدارس

* * *

* وهذه القطعة الثانية عنوانها « في طريق غير موطوءة » ، وهي رَمْزيّة تتعلّق بمَيْله إلى المجون والغزَل المذكّر (ولكنّ المعانيَ فيها واضحةٌ مَعَ شيء يسير من التأمّل) :

في طريق غير موطوءة
عند حِفاف [4] مياه الحوض
هربت من الحياة التي تُبرز نفسها
من جميع المقاييس التي ما يزال يُبشر بها إلى الآن . من الملاذّ ،
من الأرباح ومن الطاعة للمذاهب
من تلك التي ما زِلْتُ منذ زمن بعيد أعْلِفُ بها روحي .
الواضح عِندي الآن (إنما هو) تلك المقاييس التي لم تُنْشَرْ ،
والواضحُ عِندي أن روحي

---

(١) سائل الحياة : الدم (؟) أو ماء الحياة (اللقاح الإنساني) .
(٢) استعمل الشاعر جمع كلمة « نعش » .
(٣) الفارغ : الرجل الذي ليس عنده عمل يملأ به وقته .
(٤) الحفاف : ما استدار بالشيء وأحاط به .

أي روحَ الرجل الذي أعبّر عن أفراحه معَ رفاقه
هنا حيث أكون وحيداً بعيداً عن ضجّة العالم
أتقارض — وأنا أُوَبّخُ — هنا بألسنة طيّبة الرائحة [1].

وقد خلَعْتُ عنّي ثياب الخجل — لأنّني في هذه البقعة أستطيع أن
أستجيبَ (لحاجاتِ نفسي) بطريقةٍ لا أجسُرُ عليها
في مكانٍ آخرَ.

وأرى شديداً عليّ تلك الحياة التي لا تبرز نفسها ولو كانت تحتوي
على كل شيءٍ آخرَ.

وقد عزَمْتُ بعدَ اليوم على ألا أنْشِدَ أشْعاراً إلاّ في الصلةِ بالرجال،
مُلْقياً بتلك الأشعار على سَمْتِ تلك الحياة المادية.
ومُوَرِّثاً مَنْ بَعْدي أشكالاً من الحُبِّ الرياضي.

وبعدَ ظهر هذا اليومِ من الشهر التاسعِ اللذيذِ وأنا في الواحدةِ والأربعين
من عُمُري.

أنا أنْصَحُ لجميعِ أولئك الذين هم اليومَ، أو كانوا من قبلُ، شُبّاناً
وأخْبِرُهم بأسرارِ لَياليّ وأيامي
أن يحتفلوا بحاجات رفاقهم.

ويبدو أنّ أوّلَ المتأثرين بالشاعر الأميركي ويتمان كان أمينَ الريحاني
(١٨٧٦ — ١٩٤٠ م). وُلِدَ أمينُ الريحاني في قرية الفُرَيْكة (لبنان)
فتلقّى شيئاً من العلم في قريته وفي بعض القرى المجاورة لها. وفي عام ١٨٨٨
سافر معَ عمّهِ إلى الولايات المتّحدة الاميركية ثمّ لحق بهما أبوه واشتغل

---

(١) تفسير هذا البيت مشكل. التقارض: تبادل العمل في شيء. كلمة التوبيخ مقابل كلمة ... في النص الأصلي. ألسنة طيبة الرائحة، لعله يشير إلى نوع من النبات فيه حوامل أزهار تشبه العصي. والاشارة إلى مثل ذلك تكثر عند هذا الشاعر (ولعله يشير بها إلى سوأة الرجل).

أبوه وعمّه في التجارة وجعَلاه كاتباً عندهما ، فكان يعمل ويدرُسُ في آن واحد . وقد اتّجه في دراسته إلى التمثيل والرسم والحُقوق ، ولكنّ مطالعاته الشخصيّة هي التي جعَلَتْ منه أديباً في اللغة العربية وكاتباً في اللغة الانكليزية .

ويقول أمينُ الريحاني (الريحانيّات ٢ : ١٨٢) فيما يتّصل بالشعر المنثور (الحرّ) :

« وولْت وِتْمَنْ هو مخترع هذه الطريقة وحاملُ لوائها . وقد انضمّ تحتَ لوائه بعدَ موته (١٨٩٢م) كثيرٌ من شعراءِ أوروبا العصريّين . وفي الولايات المتّحدة اليوم [1] جمعيّاتٌ وتمنية [2] ينضمّ إليها فريقٌ كبير من الأدباء المُغالين بمَحاسنِ شعرِه الجليلةِ المُتخلقين بأخلاقه الديمقراطية المتشيّعين لفلسفته الأميركيّة ، إذ إنّ شعرَه لا تنحصرُ مزاياه بقالَبِه الغريبِ الجديدِ فقط ، بل فيه من الفلسفة والتصوّر ما هو أغربُ وأجدّ ».

وأُعْجِبَ أمينُ الريحاني ، بلا شكّ ، بالشاعرِ الأميركيّ وأراد الاقتداء به . ولكنّ الريحانيّ وافق ويتمان في أشياءَ وخالَفَه في أشياءَ . وافقه في جعلِ الأشطُرِ طويلةً وفي التعبير الرَمْزيّ الخيالي وفي عدد من « الصور » الغربية . ولكنّ الشاعر العربي خالفَ الشاعرَ الأميركيّ في كثيرٍ من شكلِ القصيدة المنثورة . إنّ « قصائدَ الريحانيّ المنثورة » أقربُ إلى شكل الموشّح الأندلسيّ من حيث ترتيبُ القوافي ومن حيث القَفْلةُ (اللازمة : انتهاءُ كلّ مقطع في القصيدة بشطر واحد). ثمّ إنّ الريحانيّ ارتفع في شعره المنثور فوق ويتمان : لم يهتمّ بالمعاني العاديّة ولا هو انحدر إلى الغزل المبتذل الذي أُغْرِمَ به ويتمان . وبينما كان ويتمان يزداد إغراقاً في معانيه الغريبة

---

(١) اليوم ، نحو عام ١٩٢٣ م (السنة التي طبع فيها الكتاب الذي أخذت منه هذه القطعة) .

(٢) نسبة إلى الشاعر والت ويتمان .

المبتذلة معَ تقدّم عُمُره ، نرى الريحانيّ يُهمِلُ القولَ في الشعر المنثور وشيكاً ثمّ يلتفتُ إلى التأليف الجِدّي ممّا لا صلةَ له بالشعر المنثور خاصّةً ولا بالشعر عامّةً ، وان كان الريحانيّ قد نَقَل عدداً من لُزوميّات المعرّي[1] إلى اللغة الانكليزية شعراً . أمّا الكتب التي شَهَرَتْ أمينَ الريحانيّ فمنها : ملوكُ العرب — فيصلٌ الأول — قلبُ العراق — قلب لبنان — المَغْرِبُ الأقصى — ابنُ سَعودٍ ونَجْدٌ — حولَ الشواطىء العربية .

* الثورة (الريحانيات ٢ : ١٨٣ — ١٨٥)[2] :

ويومُها القطوب العصيبْ . وليلها المنير العجيب .

---

(١) لزوميات المعري قصائد مختلفة الأطوال (من بيتين إلى ستة وتسعين بيتاً) مبنية على روي مزدوج ، نحو (والروي هنا القاف واللام معاً) :

يقولون إن الجسم تنقل روحه إلى غيره حتى يهذبها النقل
فلا تقبلن ما يخبرونك ضلة إذا لم يؤيد ما أتوك به العقل

وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م) شاعر تكثر المعاني في أشعاره حتى جعله ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ = ١٤٠٥ م) في الحكماء (الفلاسفة) وأخرجه من الشعراء .

(٢) أحب أن ألفت (بفتح الهمزة وكسر الفاء) النظر إلى التعابير القرآنية في هذه القطعة : يرد التعبير « ويل يومئذ للمكذبين » إحدى عشرة مرة (راجع مثلا ٥٢ : ١١ ، سورة الطور) ، و« يوم الدين » عشر مرات (راجع مثلا ٧٠ : ٢٦ ، المعارج) ثم أنذرهم — أغلال — سعير — يوم عسير (٧٤ : ٩ المدثر) ألم يأتهم حديث — نقص عليك أحسن القصص » الخ ، وأثر الأسلوب القرآني واضح هنا وفي أماكن أخرى من تآليف الريحاني . — وفي مجلة المشرق (بيروت) المجلد ٢١ (١٩٢٣ م) على الصفحتين ٤٧٨ — ٤٧٩ ، أن أمين الريحاني اعتنق الاسلام وتسمى « محمد أمين الريحاني » . ثم يتبع ذلك كلام ناب في أمين الريحاني عرفت مجلة المشرق (للآباء اليسوعيين) بمثل هذا الكلام في مثل هذه المناسبة . وكان كثير من سلوك أمين الريحاني يدل على ذلك — من ذلك مثلا أنني أنا والمرحومين الدكتور محمد جبر النويري وعلي ناصر الدين والدكتور مصطفى خالدي كنا الأربعة الذين أنزلوا تابوت أمين الريحاني في قبره .

ونَجمُها الآفِلُ يحدُجُ بعينه الرقيبْ [1].

وصوت فَوْضاها الرهيب . من هُتافٍ ولَجَبٍ ونحيب .وزئير وعَنْدَلَةٍ ونعيب [2] .

وطُغاة الرومان يُسامون ناراً . وأخيارُها يَحْمِلون الصليبْ [3] .

ويل يومئذ للظالمين . للمستكبرين والمفسدين .

هو يوم من السنين . بل ساعة من يوم الدين .

ويلٌ يومئذٍ للظالمين .

* * *

هي الثورة وأبناؤها الحُفاة . وصبيانها المسترجلون العُتاة .

ورجالها الأشداء الأباة . ونساؤها المتنمّرات .

وخطباؤها وخَطيباتها الفصيحات. وزعماؤها وزعيماتها المتمرّدات .

ويلٌ يومئذٍ للظالمين .

أنْذِرْهُم بأغلالٍ وسَعيرْ . بقنابلَ تُفَجّرُ ويومٍ عسير .

يوم لا يَنْهَوْنَ ولا يأمرون . ولا يُطْلَقون فيهربون [4] .

---

(1) الآفِل : الغائب (الذي يغيب وراء الأفق) . حدج فلان فلاناً ببصره : أحد اليه النظر وحدق فيه .

(2) الهتاف : رفع الصوت بالمديح . اللجب : ارتفاع الأصوات واختلاطها . النحيب : البكاء بصوت مرتفع . الزئير : صوت الأسد (العندلة) صوت العندليب (طائر حسن الصوت). النعيب : صوت الغراب (وهو كريه) .

(3) يسامون ناراً : يعرضون على النار ويعذبون (ولكن القرينة لا تدل على هذا المعنى) . يحملون الصليب (تعبير نصراني) : يعذبون ويقتلون .

(4) ولا يطلقون فيهربون (خطأ ، صوابه « فيهربوا » : فعل مضارع منصوب بأن مضمرة بعد فاء السببية ، وعلامة نصبه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة : يفعلان وتفعلان ويفعلون وتفعلون وتفعلين) . وفاء السببية هنا سبقت فعلا مضارعاً جاء بعد فعل مضارع منفي .

ويلٌ يومئذٍ للظالمين .

* * *

ألم يأتِهِم حديثُ الرومان .
يوم شُغِفَ قيصرُ بالأرْجُوان . ومَدَّ يدَه إلى الصَوْلَجان [1] .
فإذا هو صريعُ أحرارِ ذلك الزمان.قتيلٌ مُهانٌ كثير الطِعان [2] .
ويلٌ يومَئذٍ للظالمين .

* * *

ألم نَقُصَّ عليهم قَصَصَ باريس .
يوم دُكَّ البَسْتيلُ وزُفّتِ المَحابيس . يومَ قُطِعَ رأسُ لويس[3] .
وحُزَّتْ رِقابُ كبار الفرنسيس. وفرَّ الطاغوتُ من هَوْلِ باريس .
ويلٌ يومئِذٍ للظالمين .

في هذه القِطعة (ولعلّها أولُ ما كتب الريحانيّ في هـذا الفنّ) ثلاثُ خصائص: مَعانٍ عاديّةٌ في تركيب مُفَكّكٍ وفي عددٍ من هَنَاتِ[4] اللفظ والمعنى – كثرةٌ السجع (مِمّا يخالف مدركَ الشعر الحرّ) التخلّي

---

(١) قيصر : امبراطور الرومان (وهو هنا يوليوس قيصر) . الأرجوان صباغ أحمر مائل إلى الزرقة ، ويطلق أيضاً على النسيج المصبوغ بهذا اللون ، وكان الأرجوان لباس الملوك .

والصولجان : عصا السلطة (وكان الملوك يحملون الصوالج أو الصوالجة) .

(٢) كثير الطعان : يطعن كثيراً . والريحاني يقصد : قد طعن (بالبناء المجهول) كثيراً .

(٣) لما نشبت الثورة الفرنسية (عام ١٧٨٩ م، ١٤ تموز) هدم الثائرون سجن الباستيل (وكان فيما يقال ، سجناً للمتهمين السياسيين) وقطعوا رأس الملك لويس السادس عشر وزوجه ماري أنطوانيت وآخرين غيرهما .

(٤) الهنة : القطعة الصغيرة (الخطأ القليل) .

عن الوزن والقافية)– محاولة ظاهرة من التأثر بنظم القرآن الكريم [1]

* فؤاد : عند مهد الربيع [2] :

عَرَفتُكَ قبلَ أنِ اخضرّتْ من نَسْمَتِكَ الأولى صُدورُ الحقول وجوانب الرُبى .

وقبلَ أن نوّرَ المهدُ من حرّ شَفَتَيْكَ .

وقبلَ أن بدّدَ نورُ عينَيْكَ غيومَ الشتاء فهدأ البحرُ وانجلتِ السماء.

* * *

عرفتك قبلَ أن حاكتْ لقصورِكَ الجبالُ طنافسَ من العُصْفُر والأقحُوان [3] .

وقبلَ أن أعدّتْ لسريرِكَ النمارق من الرياحين وريش الصَنَوْبَر وشَقائق النُعْمان [4] .

وقبلَ أن ملأوا كأسَكَ من دُهْنِ اللوز وماءِ الورد وعصير الرُمّان .

* * *

عرفتك قبلَ أن نَصَبَتْ لكَ العاصفةُ الأخيرةُ قوسَ نَصْرٍ من دَمِها ودَمْعِها وزَفيرها [5] .

---

(١) راجع الحاشية الطويلة ، فوق ، ص ١٠٦ .

(٢) فؤاد يوسف صادر هو ابن أخت أمين الريحاني عاش نحو تسعة عشر شهراً .

(٣) .... قبل أن حاكت الجبال لقصورك طنافس ... أو : قبل أن حاكت الجبال طنافس العصفر والأقحوان . حاك : نسج . العصفر : نبات أصفر يضرب لونه إلى الحمرة . الأقحوان : زهر ذو بتلات بيض تشبه الأسنان ووسطه أصفر .

(٤) النمرق (بضم فسكون فضم) : الوسادة الصغيرة .. ريش الصنوبر (؟ أوراق شجر الصنوبر ، وهي ابرية الشكل طويلة). شقائق النعمان : زهر بري أحمر اللون(يشبه الفناجين).

(٥) الزفير : اخراج النفس من الصدر بقوة (وحزن) .

وقبل أن ولّتْ من الغيومِ الباكياتُ وأقبلتِ الضاحكاتُ تَجُرّ ذُيولها الفِضّيّةَ فوق صِنين [1] .

وقبل أن لَحَفَتْكَ شمسُ الضُحى بأشعّةِ الحُبّ والحنان [2] .

وقبلَ أن رَفَعَتْ فوقَ سريرِك عندَ الغُروب قُبّةً من نُورِها الوَلْهان [3] .

الخ ، الخ .

* وفيما يلي المقطعُ الأوّل من قِطعةٍ خالية من الوزن ومن القافيةِ معاً (الريحانيات ٢ : ٢٢٧) عنُوانها « عَشيّةُ رأسِ السنة »(كُتِبَتْ في نيويورك ، وفيها وصف احتفالِ الناس هناك بأوّل ليلة من كلّ عام جديد) :

قم أيّها الناعسُ المتقاعس . قم أيها اليائس من الحياة .

قم أيّها العالَمُ الفاترُ القليلُ الاكترات [4] .

قم أيّها البخيل النائم على الصكوك والأوراق .

قم أيها المقامر العبوس المكتئب ، وقم أنت أيّها المسرور المحبور [5] المبتهج .

قم أيها الساخر بأفراح الشعب البسيط .

انهضُوا كُلّكم واخرُجوا مَعي إلى أسواق المدينة هذه الليلة .

انهضوا من رُقادِكم . اخرُجوا من سُجونِكم . أطْلِقوا النفسَ من قُيودِها .

---

(١) ... ولت الباكيات من الغيوم . تجر ذيولها (أطراف ثيابها) : تتبختر في المشي . صنين : جبل مشرف على بيروت ، كثير العلو مغطى بالثلج في معظم أيام السنة .

(٢) لحفتك : غطتك باللحاف .

(٣) الولهان : الذي اشتد حزنه حتى ذهب عقله .

(٤) الاكترات : الاهتمام .

(٥) المحبور : الفرح ، المسرور .

أحيطوا بهذا الجسمِ النحيل . أعطوني أيديَكُمْ ولا تخافوا .
تعالَوْا معي ولا تأسَفوا على شيءٍ فاتَ أو مضى .
اسْمَعوا ، اسْمَعوا . إنّ الابواقَ تُناديكم . والأجراسَ تستقبلُكم.
والليلَ يبتسمُ ابتساماً لخُروجكم .

الشعر "الحديث" (الحر أو المنثور) عندهم:

لعلّ أنصارَ الشعرِ « الحديث » المعاصرين لنا سيقولون إنّ شعرَهم « الحديثَ » غيرُ الشعرِ المُطلق منذ أيامِ شكسبير الانكليزيّ (ت١٦١٦ م) وغيرُ الشعرِ الحرّ منذُ أيام والت ويتمان الاميركي (ت١٨٩٢ م) وغيرُ الشعر المنثور منذ أيام أمينِ الريحاني العربيّ (ت ١٩٤٠ م) . ذلك شأنُهم هم . أمّا نحن فنَعْرِفُ ، منذ أيام هوميروس (في القرن التاسع قبل الميلاد) إلى أيام أرسطوطاليس (ت ٣٢٢ ق. م) إلى أيام الخليلِ بنِ أحمدَ (ت ١٧٤ هـ = ٧٨٩ م) فإلى أيامِ أبي تمّامٍ والبُحتريّ وابنالرومي والمتنبي والمَعَرّي وأيامِ شَوْقي (ت١٩٣٢ م) وإلى ما شاء الله، أنّ الشعرَ هو الكلامُ الجاري في تعابيرَ مفهومةٍ ومنطويةٍ على معانٍ مفيدةٍ والمنسوق في أبياتٍ أو أشطُرٍ موزونة ومختومة بقَوافٍ على نظام معيّن .

الشعر موسيقى منطوقة ، هي غِناء بالكلام ، ولا بدّ في الغِناء وفي الموسيقى من وَزْنٍ أو نَغَم تألفه الأذن السليمة . وكذلك لا بدّ لِلّسانِ السليم وللجسم السليم وللعقل السليم أن تُفضّل الماءَ الزُلال والفاكهةَ الناضجة على تدخين الطِباق (التبغ) وتعاطي الحشيش . أستغفرُ الله ، بل لو أنّك

قدّمتَ إلى فَرْدٍ من الحَيَوان بَدَلَ حَشيشه حشيشَهم لَمَا قَبِل ذلك الحَيَوانُ الاستعاضةَ عمّا يألفه هو بما يألفُه بعضهم .

نحن لا ندفع أنصارَ الشعر الحديث عن أنّ « شعرَهم » نوعٌ من أنواع الكلام المرتّب ترتيباً مُعيّناً ، وعن أنّ الجيّدَ منه بحَسْبِ المقاييسِ الإنسانيةِ جيّدٌ ، كما أن الرديءَ من الشعر المألوف رديءٌ . ولكنّنا لا نُقرّهم على أنّ كلّ شعرٍ حديثٍ لهم خيرٌ من كلّ شعر عندَ غيرهم . فإذا أرادوا الجدال ، فيجبُ أن يكونَ الانطلاق من هذه النقطة .

نحن لسنا مُضطرين أن نُبْطِلَ قوانينَ ابنِ الهَيْثَمِ في علم المنـــاظر (البصريات) وقوانينَ اسحاق نيوتن في الجاذبية لأنّ نفراً من الناس لا يفهمون هذه القوانينَ أو لأنّهم لا يريدونَ أن يفهموها .

في لبنان مشكلة تُسمّى « شهادة البكالوريا » .

نحن فيها فريقان .

بعضُنا يُصِرّ على أن تُمْنَحَ هذه الشهادةُ لمن يستحقّها :

لِمَنْ دَرَسَ المعارفَ المطلوبةَ في السَنَواتِ المفروضة ثمّ تقدّمَ للامتحان ونال الدَرَجَة المتّفق عليها .

وبعضُنا كان يرى التساهلَ في المعارف المطلوبة :

ويرى جعلَ البكالوريا أنواعاً .

منها البكالوريا الأدبيةُ من الصنف باء .

وما البكالوريا الأدبيةُ من الصنف باء ؟

هي شهادةٌ لا يُطلَبُ من حاملها امتحانٌ في الرياضيّات .

وكنّا في جَلْسة للبحث في تلك الأمور :

أربعينَ من الأساتذة أو يزيدون .

فقُلتُ أنا : هذا أمرٌ غيرُ معقول .

كيف يجوزُ أن يَحمِلَ شهادةً علميةً مَنْ لا يعرِفُ الرياضيّات ؟
فردّ عليّ أحدُهم قائلاً :
وإذا كان هنالك تلميذٌ « حِمارٌ » في الرياضيات ؟ — هذا كان لفظه .
فأجبته بكلّ هدوء :
« لا نُعطيه بكالوريا » .

* * *

متى بدأ شعرُهُمُ الحرّ ؟
تقول نازكُ الملائكة في كِتابِها « قضايا الشعر المعاصر » (بيروت ١٩٦٢م) ، ص (٢١ — ٢٣) ما يلي :

« كانت بدايةُ حركةِ الشعر الحُرّ في العراق ....، وكانت أوّلَ قصيدة حــرّة الوزن تُنْشَرُ قصيدتي الكوليرا ... وفي آذارَ (من عام) ١٩٥٠ صدر في بيروت ديوانٌ أوّلُ لشاعرٍ عراقيّ جديدٍ هو عبدُ الوهّاب البَياتي وكان عُنوانه « ملائكةٌ وشياطينُ » وفيه قصائدُ حرّةُ الوزنِ . (ثمّ) تلا ذلك ديوانُ « المساء الأخيرِ » لشاذلِ طاقةَ في صيف (عام) ١٩٥٠ . ثمّ صدر « أساطيرُ » لبدرِ شاكر السيّاب في أيلول (من عام) ١٩٥٠ . وتتالَتْ بعد ذلك الدواوينُ ، وراحتْ دعوةُ الشعر الحرّ تتّخذُ مظهراً أقوَى حتّى راح بعض [١] الشعراء يهجُرون أسلوبَ الشطرين [٢] هجراً قاطعاً ليستعملوا الأسلوب الجديد » .

---

(١) المقصود « حتّى راح نفر من الشعراء يهجرون » . إن « بعض » تدل على الواحد : بعض الناس يحب التفاح وبعضهم يحب البرتقال .
(٢) أسلوب الشطرين : تقصد ترتيب الشعر شطرين شطرين في سطر واحد :
مت بــداء الصمت خــير لك مــن داء الكلام .
وغاب عنها — غفر الله لها — أن ترتيب الشعر من بحر الرجز عند العرب يكون أشطراً=

في التاريخ السياسيّ يُمكِنُ أن يكونَ هنالك أحداثٌ تبدأ في زمنٍ محدودٍ أو يومٍ معدود ، كتأليف وزارةٍ أو موتِ زعيم أو نشأةِ جريدة . أمّا في التاريخ الحَضاري والثقافي فإنّ ذلك غير مقبول . إنّ نازك الملائكة نَشَرَتْ أول قصائدها الحرّة في عام ١٩٤٧ ، ويبدو أنها نظمتها أيضاً في عام ١٩٤٧ ، فقد قالت هي إنها نظمتها في يوم ٢٧ — ١٠ — ١٩٤٧ (قضايا الشعر المعاصر ، ص٢١، الحاشية) . أما الدواوين التي نشرت عام ١٩٥٠ فيجب أن تكون قد نظمت قبل أن تنشر في كتاب مطبوع . ويقال [١] أنّ بدر شاكر السيّاب قد نظم قصيدة حرة في عام ١٩٤٧ أيضاً ولكن تأخّر نشرها .

كلّ هذا لا يبدّل شيئاً في المدرك الحضاري من التاريخ . إنّ الحركات لا تبدأ ، كما تبدأ الحوادث الماديّة ، في ساعة من نهار أو في يوم من شهر . إن للحركات جذوراً تذهب في الماضي إلى زمن يصعب أن نعيّنه .

وأنا الآن لست مَعْنياً بتعيين مبدأ الشعر الحرّ في البلاد العربية — أو في غير البلاد العربية — لأنّ محاولة ذلك تدلّ على شيء من الجهل بطبيعة التاريخ

= مفردة (في عمود واحد) . قال الأعشى يهجو بني قميئة بن سعد ويعيرهم بأنهم ينبشون القبور لسرقة أكفان الموتى (ديوان الأعشى الكبير — شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين — المكتب الشرقي للنشر والتوزيع ، بيروت ، ص ٣٠٩) :

إن بني قميئة بن سعد

كلهم للصق وعبد (ينتمي للصق ؟

أدنى لشر من كلاب عقد (بضم العين : ملتوية الأذناب)

وهم أذل من كلاب عقد (بكسر العين : في أعناقها أطواق) .

عبدان بين عاجز ووغد .

أن يبصروا قبراً حديث العهد .

ينبشوا فيه احتفار الخلد ، الخ ، الخ .

(١) راجع مقدمة « ديوان بدر شاكر السياب » (بيروت) لناجي علوش .

الحضاري والتاريخ الثقافي اللذين هما نتاج تطوّر في الحياة الانسانية . ولكن لا بدّ لي من حلّ مشكلة قد أثيرت .

أمّا من حيث الشكلُ (شكل القصيدة : توزيعُ الكَلمات فُرادى ومَثْنى وثُلاثَ ورُباعَ وخُماسَ فأكثرَ في أشطُرٍ أو أسطرٍ مستقلّة ، أو إمكانُ ذلك)، فإنّ هذه الخاصّة التي يَدّعيها أنصارُ الشعر الحرّ موجودة في الموشّح . وقبلَ الموشّح أيضاً (راجع ، فوق ، ص٨٦) . وأما من حيثُ المادّةُ (المحتوى أو المضمون ، بِحَسْبِ لفظِهم) فإنّ الأمرَ أيسرُ من ذلك . إذا نحن جَعَلْنا الشعرَ الحُرّ أو « الحديثَ » قائماً على تخيّلٍ غير معقول (غير مقبول عند العقلاء) في التّركيبِ الفوضى ، فذلك أمرٌ موجودٌ منذ وُجِدَ الإنسانُ على هذه الأرض ثمّ تعرّضَ لما يخرُجُ بتفكيرِهِ عن النَهْجِ السَوِيّ .

يا صاحبي : فكر (أقْصِدُ : فكّر) كما تشاء ثمّ اختر من القاموس ما تحبّ من الكلمات وبعدئذ انتق النغم الذي تطمئنّ اليه ، ولكن قل ذلك في تعابير يفهمها العقلاء . أمّا مرتبة هذا الكلام المعقول في الجودة وفي الفنّ (الشعري أو النثري) فأمر آخر نحكُمُ فيه فيما بعد .

قبل أن نحاولَ معرفةَ فضلِ التفّاح في الفاكهة يجبُ أن يكون عندنا تفّاح . يجب أن يكون عندنا تفّاحةٌ نَبْني أحكامنا على أحوالها المختلفة . ولكن حينما تأتيني بوعاء فيه سَمَكٌ ولَبَنٌ وثِياب قديمة وقطع من الحجارة ثمّ تطلُبُ مني أن أتذوق تُفّاحك ، فيحسُنُ أن تَسْمَحَ لي حينَئذٍ أن « أخاطِبَ الناسَ على قَدْرِ عقولهم » .

سآخُذُ مَثَلَيْنِ من مُتناوَلِ يدي. أمامَ الآلة الكاتبة التي أخطّ عليها هذه الكلمات عدد من المُلْحَق (لجريدة النهار ، ٩ - ٦ - ٧٤ ، ص١٣)، وهو موجود هنا الآن اتفاقاً لأنني أقوم بشيء من ترتيب أوراقي . المَثَلانِ

مأخوذان من مَقال بقلم ناجي نصر أستاذ فلسفة (هذا هو المذكور في رأس المقال). وموضوع المقال : سعيد عقل فيلسوفاً : باحث اهتدى إلى الحقيقة . وناجي نصر أستاذ الفلسفة يقول أنه أخذ ما يقوله هنا عن سعيد عقل من مراجع ميّ مرّ . والمعروف أن ميّ المرّ بالاضافة إلى سعيد عقل كنسبة نهرو إلى غاندي أو، على الأقل ، كنسبة راجندرا برازاد (وهو أحد رؤساء الجمهورية السابقين في الهند وصاحب كتاب « عند قدمي غاندي ») إلى غاندي . وقد نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية شيخ الناقلين العرب في العصر الحديث منير البعلبكي .

المقطع الذي أخذته من مقال ناجي نصر أخذته كاملاً ، وهو :

ما الحبّ ؟ فلسفة الحبّ :

فلسفة الحبّ عنده (عند سعيد عقل) مرتكزة على قول القدّيس أغسطينوس: « أحبّ (يقصد أحْبِبْ) كل الناس وافعل ما تشاء . ونلخص فكرته (فكرة سعيد عقل) عن الحبّ بهذا الحوار بينَه وبين أمه والمأخوذ من مراجع مي مر :

ــ إذا انكسر العالم مثل كرة فلّه (؟) من يعيده .

ــ الله ؟

ــ نعم الله .

ــ حدّثني عن الله . هل صحيح أنّه قادر على كلّ شيء ؟

ــ وأهم من هذا أنّه يحب ، ما الحبّ ؟

ــ تصوّر أني ذهبت ، كم سوف تحزن ؟

الحبّ هو أن يبقى الله إلى جانبك ولا ينتهي الزمن . إذن فالحب شيء عظيم وهو مختلط بالأبد ، هو عطاء من الله ملازم للزمن.(انتهى النص).

إن قول أغسطينوس مفهوم . ولكني أنا لم أفهم الكلام الذي نقله ناجي نصر عن ميّ مرّ عن سعيد عقل .

والنص الثاني مأخوذ من المكان نفسه (في منتصف الصفحة نفسها) .
* ثلاث انكسارات (بقلم سلوى الفيل) . الصواب : ثلاثة ...

انكسار
في الظلمة
حين يبزغ وجهي أكذوبة
أعرف طعم الدمع وصوت صرير الأسنان
في ضوء الشمس أنسل قيدي خيطاً خيطا
أنسيت ، نسيت ، تناسيت .
تناثرت حصى
وبقيت أنا وحدي :
أبدأ خلقك ثمّ أعيده .
أفقت ، رأيتك ،
قطعت يدي :
لن ينبت بعد اليوم رجيع . (انتهى الانكسار الأول) .

هذه المقطوعة الحديثة بقلم سلوى فيل . ولم يتّفق لي أن عـرَفتُ سلوى فيل . ولكنّ الذي أعرفه — وأفتخر به — أنني تعلمت الحرفَ الأول — ولي من العُمُر ثلاثُ سَنَوات أو فوقَ ذلك قليلاً — في كُتّاب [1] للشيخة

(١) الكتاب (بضم الكاف وتشديد التاء) : مدرسة لتعليم الأطفال (ذكوراً وإناثاً) قراءة القرآن في المحل الأول ثم تعليم أشياء من اللغة والخط والحساب . والمألوف أن يكون الكتاب شيخ أو شيخة (رجلا أو امرأة) ، أي معلم واحد يعلم كل هذه الأشياء وليس الكتاب صفوف التلاميذ ، لا بحسب المعارف التي يتلقونها ولا بحسب طبقاتهم في المعرفة . والمشرف على الكتاب (رجلا كان أو امرأة) هو الذي يعرف إلى أين وصل كل تلميذ من تلاميذه ومتى يحسن بهذا التلميذ أن يترك الكتاب ، هذا إذا لم يكن أهله قد توقفوا عن إرساله إلى الكتاب حينما يشاءون هم .

حليمةَ الفيلِ (بلام التعريف) ، وكان كُتّابها هذا في زُقاق البَلاط (بيروت) في زَرُوبٍ يُقابل جامعَ زُقاقِ البلاط اليوم شرقاً .

ثمّ إنّي أظنّ أن هذا الشعر الذي تدّعيه سَلْوى فيل حديثاً ليس حديثاً تَمام الحَداثة . لقد كان بإمكانها أن تجعَلَهُ حديثاً فعْلاً لو اعتاضت عن قولها « طعمُ الدمعِ وصوتُ صريرِ الأسنان » (وهذا شيء معقولٌ مألوف) بقولها : « صوتُ الدمعِ وطعم صرير الأسنان » (لأنّ المرغوبَ في الشعرِ الحديثِ الذي يصطَنعهُ المعاصرون لنا أن يكونَ ذلك الشعر بعيداً عن المنطقِ والوضوح في المعنى وعن البيان والاستقامة في التعبير) .

الأسلوب الديواني
(الشعر الحر عندنا)

الأسلوب الديوانيّ كان الأسلوبَ الذي ابتدعه في الكِتابة رؤساءُ الدواوين (دواوين الحكومة) يُحاولون فيه « التأنّق » (طَلبَ التزيينِ للكلامِ بالتراكيبِ البلاغية من تشبيهٍ واستعارةٍ وكِناية وجِناس وطِباق وما إلى ذلك . وقــد ملأوا به الرسائلَ الديوانية (الرسمية) الصادرةَ من عاصمةِ الدولةِ إلى ولاةِ الأمصار (عواصم المقاطعات) أو من ولاة الأمصار إلى عاصمةِ الدولة . ثمّ اتّسعَ استعمالُ هذا الاسلوبِ الأنيقِ فنشأ منه في العصر العبّاسيّ فنّ مستقل هو المَقامات . وكان هذا الأسلوبُ مُستخدَماً منذ الجاهلية في الخُطَب ولكنْ بشيء مِنَ الاقتصادِ (الاعتدال). أما الرسائلُ الديوانيةُ في أواخرِ العصرِ الأموي الذي انتهى في سَنَةِ ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) وأمّا المقاماتُ التي نشأتْ في أواخرِ القرنِ الرابعِ للهِجرة فمالتْ كُلّها إلى الإغراق في هذا التأنّق اللفظيّ في الأكثر . وفي كثيرٍ من الأحيان كان لُبابُ المَعنى يَضيعُ في قُشورِ اللفظ .

فالذين ابتدعوا الشعرَ الحرّ (التفلّتَ منَ الأوزان المألوفة في الأكثرِ ومن القافية في الأقل) — بهذا المعنى — هم العرب. ولا يَظُنّنّ ظانّ أنني سأقولُ الموشّحةُ. فلقد سَبَقَ لي أن قُلْتُ : الخُطبةُ والرسالةُ والمقامةُ .

أنا أعلم أنّ دُعاةَ الشعر الحديث يقولون : إنّ الموشّحةَ « قصيدةٌ عربيةٌ موزونة »، وهم يكرهون الوزنَ العربيّ والقصيدةَ العربية بدَعْوى أن ذَيْنِكَ « تقليدٌ مردّدٌ وقديمٌ ممجوج » .

لا بأسَ .

سأوردُ لهم خُطبةً من خُطَبِ الكُهّانِ منسوبةً (على اختلاف في الروايات) إلى قسّ بنِ ساعدةَ الأياديّ . و« قسّ » كَلِمَةٌ مُثلّثة (تكون بفتح القاف أو بضمّها أو بكسرها). ثمّ إنّ كلمةَ قسّ هنا لقبٌ بمعنى أسْقُفِ النصارى . وقد غلب هذا اللقبُ على الرجل (ابنِ ساعدةَ الأياديّ) فلا نَعْرِفُ مِنِ اسمه ولا مِنْ نسبه شيئاً آخرَ موثوقاً. والمشهورُ أنّه أسْقُفُ نَجْرانَ التي في اليمن على الأغلب ، لأنّ « نجرانَ» عَلَمٌ على موضعينِ آخَرَيْنِ أحدُهما في البحرين (الساحلِ الشرقي من شبه جزيرة العرب) وثانيهما في الشامِ (سورية). من حَوْران (بفتح الحاء). ولهذه الخُطبة المنسوبةِ إلى قسّ بنِ ساعدةَ الأياديّ روايات مختلفة سأسوقُ فيما يلي شيئاً من إحدى رواياتها ، ولكن مُرَتّباً ترتيباً غريباً (بالغين المنقوطة) وأجنبياً فرنجياً :

أيّها الناسُ ، اسمعوا وعُوا ،
وإذا سمعتم شيئاً فانتفعوا .
إنّه من عاشَ ماتَ ،
ومن ماتَ فاتَ .
وكلّ ما هو آتٍ آت .
ليلٌ داج ،
وسماء ذاتُ أبراج
وأرضٌ ذاتُ فجاج .

مالي أرى الناس يذهبون ولا يَرْجِعون ؟
أرَضُوا بالمُقام فأقاموا ؟
أم تُركوا هنالك فناموا ؟......

* * *

ونرجع إلى الجدّ .

والشعر الحُرّ في الأدب العربي كثير : الخُطب المنبرية والمقامات والأمثال ، كلّ هذه من الشعر الحرّ (بالمعنى الأجنبي : إحلال نَغَم مرتجل مكانَ الوزنِ المألوف معَ الاحتفاظ في الغالب بالتقفية). يقوم المثل والخطبة والمقامة على جمل بينها موازنة (تماثل في عدد الكلمات وفي صيغها). فمن الأمثلة على المثل : كلام الملوك ملوك الكلام — من سَلَكَ الجَدَدَ (الطريقَ الواضح) أمِنَ العِثار — أوسَعْتُهم سبّاً وأودَوْا (ذهبوا) بالإبِل — انك لا تَجْني من الشوك العِنب — من ضاقَ صدرُه اتسع لسانه — رُبَّ قول أنفَذُ من صَوْل (سطو ، هجوم ، قتال).

ومن الأمثلة على الشعر الحرّ في الخطب قول الأحنف بن قيس (ت٦٧هـ= ٦٨٦ م)، ولم يلتزم الأحنف فيها التقفية أو السَجْعَ (وسأوردها مرتبة ترتيباً مُفَصّلاً مقاطعَ) :

يا معشَرَ الأزدِ وربيعةَ ،
أنتم إخوانُنا في الدين وشركاؤنا في الصِهْر ،
وأشقاؤنا في النَسَب وجيرانُنا في الدار ،
ويَدُنا على العدو .
والله ،
لأزْدُ البصرةِ أحبّ إلينا من تميمِ الكوفة ،

ولأزدُ الكوفة أحبّ إلينا من تميمِ الشام .
فإنِ استَشْرى شَنَآنُكم
وأبى حَسَكُ صُدورِكم
ففي أموالِنا واحلامِنا سَعَةٌ لنا ولكم .
وأمّا الأمثلةُ من المقامات فسأكتفي منها بالمقامة الحِرْزية لبديعِ الزمانِ الهَمَذانيّ (ت ٣٩٨ هـ = ١٠٠٧ م) :
حدّثنا عيسى بنُ هِشامٍ ، قال :
لمّا بلغتْ بي الغربةُ بابَ الأبواب
ورَضِيتُ من الغنيمة بالإياب ،
ودونَه من البحر وثّابٌ بغاربه
عسّافٌ براكبه ،
استَخَرْتُ الله في القُفول
وقعدت من الفُلْك
بمثابة الهُلْك .

* * *

ولمّا ملَكْنا البحر
وجَنّ علينا الليل ،
غَشِيَتْنا سحابةٌ تمُدّ من الأمطارِ حِبالا
وتحوذُ من الغيم جبالا
بريح تُرْسِلُ الأمواجَ أزواجا
والأمطارَ أفواجا .

* * *

وبَقينا في يدِ الحينِ
بين البَحْرَيْنِ ،
لا نَمْلِكُ عُدّةً غيرَ الدعاء
ولا حيلةً إلاّ البكاء ،
ولا عِصْمَةً إلا الرجاء ....

وتَجْرِبَةُ الشعرِ الذي يُسمّى «حرّاً» ليس شيئاً إلاّ فواصل مسجوعة (أو غيرَ مسجوعة) ، وقد كانت معروفةً منذ زمنٍ بعيـدٍ جداً (منـذ الجاهلية الأولى) . ثمّ إن أبا العلاء المعرّيّ (ت ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م) نفسَه حاول شيئاً من هذا المُزاح ، من حيث الموضوع ومن حيث النسق (أو ، كما يقولون هم ، من حيث المحتوى ومن حيث الشكل) لمّا قال (رسالة الهناء ، بيروت — المكتب التجاري ، س ٩٢ — ٩٣) :

— الربيعان
حرَسَهما اللهُ شَهْرَيْ ربيعٍ ،
وما عَنَيْتُ شهرَيْنِ
يُعْرَفانِ في السَنة بهِلالين .
ولكنّي أردتُ نَيْسان وأخاه ،
والحقُّ يَضَحُ لمن وَخاه .
فإنّهما ربيعا عام
يَجيئان البَشَرَ بالإنعام :
الأوّل يَجْني الثِمار ،
والآخر يجْني الأزهار .

والقطعة التالية أكثر تفَنُّنا (رسالة الهناء ، ٩٧ — ١٠٠)
— حديث الحيتان

وقالت الحيتانُ المُتَفكِّكة :
ما حَدَثَ نُضوبُ الماء
الاّ لخَطْبٍ قُضِيَ من السماء .
فمَنْ هذا الرجلُ الصالحُ الذي عَمِلَ خيراً في الصَرْعين
ودَأبَ في صَلاح الشَرْعين ؟
فتولّى الله عن الإنْس كَفاءه
وحَفِظَ له في الدارَيْنِ وَفاءه .
ولا يَمْتَنِعُ في القُدرة أن يعذُبَ لبركتهِ الماء الأجاج
فيعودَ كأنّه من النَحْل مُجاج .
أو تسيرَ السفينة على اليَبَس
تُضيءُ كإضاءة القَبَس
في يدِ مَتَعَجّلٍ وَشيك ،
وليس ذلك بمَنال بشيك .
إذَنْ ، سقطتْ دعوى الجِدّة عندَهم في التحرّر من الوزن حيناً ، ومن القافية حيناً آخرَ أو منهما في عددٍ من المرّات .

وإذا نحن تأمّلنا قِطْعَتَيِ المَعرّيّ وجدنا هذا المُزاحَ البعيدَ عن المعقول . وهذه هي العناصرُ التي يزعمُونها دعائمَ وأُسُساً لِشعْرِهِم الحديثِ موجودةٌ في الأدب العربي منذ الجاهليّة ثم وَرَدَت أيضاً عند نفرٍ من المشاهير من أمثال قَسّ بنِ ساعدةَ وبديعِ الزمانِ وأبي العَلاءِ المَعرّي .... ولكنّ هنالك فرقاً بينَ هؤلاء وبينَهم .

انّ هؤلاء قد عَبّروا تعبيراً صحيحاً عن أفكار غريبةٍ ، ولكنّها واضحة .

الجديد في الشعر

هذا الشعر الحديث لم يَظهرْ في اللغة العربية — في رأي أنصاره — قبلَ انتصاف القرن الحاضر . من أجل ذلك يمكن أن نعُدّ الشعرَ الذي كان في المهاجر الأميركية (في الشمال وفي الجنوب)— وفيه بلا ريبٍ مظاهرُ جديدةٌ أو ، على الأقلّ ، مختلفةٌ ممّا كان في الشعر العربي من قبلُ — طوراً سابقاً على هذا الذي يُسمّيه بعضُ الناس « شعراً حديثاً ».

إنّ في الشعر الحديث هذا ، وفي الشعر المَهْجريّ من قبله ، أشياءَ مختلفةً عمّا كان قد سبق في تاريخ الأدب العربي . فبهذا النَظَرِ يمكن أن يُقال إنّ تلك الأشياءَ التي نراها في الشعرِ « الحديث » المعاصرِ لنا « جديدةٌ ». ثمّ إنّ في المدرك « قديم وجديد » آراءً متُباينةً . لا يستطيع أحدٌ أن يُنكرَ أن شعرَ المهجر الشمَاليّ (في أميركة) ثمّ الشعرَ المسمّى حديثاً يتّخذان تجاهَ اللغة العربية وتجاهَ الدين عموماً والاسلامِ خاصّةً ، موقفاً لا يمكن أن يُوصفَ إلاّ بأنّه حِقْد . ولا شكّ أيضاً في أنّ التعبيرَ في الأدبين المَهْجريّ والحديث ضعيفٌ في الأكثر وغامضٌ في مُعظم الأحيان . ثمّ لا شكّ ، فوق ذلك كلّه ، في أنّ الأدبين المذكورين يُحاولان الانفلاتَ من كلّ قيد خُلُقيّ واجتماعيّ عام ودينيّ خاص ولغويّ أيضاً ، وأكادُ أقولُ : وإنسانيّ ، بمعنى الإنسانِ الّذي هو جُزْءٌ من الأسرة الاجتماعية ،

لا بمعنى أنّه يَسْلُكُ في ظاهرِ أعماله عندَ الاندفاع في الرَغَبات العارضةِ مسلَكَ الانسان أحياناً . ولعلّ أصدقَ ما ينطبق على « المدرك الانساني » عندَ أنصارِ الشعرِ الحديثِ وعند المُغالين من أنصار شعر المهجر الشَمالي ، في هذا النِطاق ، قولُ الفيلسوف ابن باجّه الأندلسيّ (ت ٥٣٣ هـ = ١١٣٨ م) لمّا قَسَمَ أعمال البشر في الحياة ، « إنّ من البشَر مَنْ لَهُمْ أعمالٌ بهيميّةٌ ذاتُ خيَال إنسانيّ » ، كالرقص مثلاً . وقد كان ابراهيم طوقانِ ، رَحِمَهُ الله ، يُسمّي الرقص الإفرنجيّ الذي يقوم به أزواجٌ من الذكورِ والإناث « زِناً مُلَحّناً » .

أنا أفهم بالجديد في الشعر العربي مثلاً — بعدَ انتقاله من العصر القديم (الجاهليّ والأمويّ) إلى العصر العباسيّ — نشوءَ خصائصَ وأغراضٍ وفنونٍ لم تكن موجودةً من قبلُ قطّ أو كانت موجودةً في نِطاق ضيق. إنّ الخَمرَ مثلاً كانت تَرِدُ في الشعر الجاهليّ أبياتاً متفرقةً في القصيدة أو مداركَ معدودةً في الأبيات المتلاحقة. نجد هذا مثلاً عند عمرو بن كلثومٍ في الجاهلية ثم عند الأخطلِ الأمويّ (ت ٩٥ هـ = ٧١٣ م). ولا شك في أنّ وصفَ الخمر عند الأخطلِ كان أوسعَ مدىً وأكثرَ وُروداً في قصائده .

وبدأ شيءٌ من التجديد في وصف الخمر في العصر الأمويّ نفسه عندَ أبي مِحْجَنٍ الثَقَفيّ (ت ٢٨ هـ = ٦٥٠م) قبلَ أن يبدأ الأخطل (٢٠ — ٩٥ هـ) نظْمَ الشعر . لقد أصبحتِ المقطوعة مستقلةً بنفسِها تعالج فكرةً في الخمر معيّنة . ثمّ برزتْ خصائصُ أوضحُ في وصف الخمر عند الوليدِ بنِ يزيدَ (ت ١٢٦ هـ = ٧٤٤ م) .

ثمّ جاء أبو نُواسٍ (ت ١٩٩ هـ = ٨١٣ م) فجعل من وصف الخمر فنّاً قائماً بذاته في القصيدة أو مستقلاً عن سائر أجزاءِ القصيدة مع التوسّع في المعاني والأغراض . ومعَ هذا كلّه فإن هذا التجديدَ في وصف الخمر

عند أبي نُواسٍ تجديدٌ جزئيّ . أمّا الغزلُ المذكرُ (معَ الأسف) — وان كان موجوداً عند اليونانِ ثمّ وُجِدَ بعدَ أمَدٍ عند الإفرنسيين والإنكليز — وأما المناقضات : القصائد التامّةُ في الهجاء القَبَلِيّ ، وأما فنّ المقامة فأشياءُ جديدةٌ بإطلاقٍ لأنّها لم تكن معروفة في الأدب العربي القديم .

وكذلك أفهم بالتجديد نشأةَ الموشّحِ من حيثُ شكلُ القصيدةِ : بناءُ القصيدةِ على الأشطُرِ مكانَ الأبياتِ ثمّ جعل هذه الأشطرِ مختلفةَ عددِ التفاعيل (أو التفعيلات ، إذا شئت)، أو مختلفة الأبحرِ ثم تنويعَ القوافي في الموشّحة الواحدة (راجع ، فوق ، ص ٦٣) .

أمّا أن نقرأ لأبي العَلاءِ المَعرّيّ قوله :

ونَوْمِيَ موتٌ قريبُ النشورِ ومَوتِيَ نومٌ طويلُ الكَرى .
وهل جاء من جَدَثٍ مَيّتٌ فَيُخْبِرَ عن مَسمعٍ أو مَرى ؟

فنقول هذا شعر قديمٌ متخلّفٌ متعفّن وجامد رَجْعي . ثمّ يأتي إيليّا أبو ماضي فيسلَخُ شيئاً من هذا المعنى ويشوّهُهُ ثمّ يسوقه في تراكيبَ عرجاءَ :

ان يكُ الموتُ رقادا بعده صحو طويل ......
أوراء القبر بعد الـ ـموت بعث أو نشور
فحياة فخلود أم فناء فدثور
أكلام الناس صدق أم كلام الناس زور

فنقول : هذا شعر جديد جميل ناضر حديث تقدميّ الخ الخ ، فكلام لا يليق بقائله ، الاّ إذا زعم قائله أنّه لم يقرأ ذلك وأكثر منه لأبي العلاء المعرّي أولأبي نواس أو لبشّار أو لطرفة بن العبد الجاهلي . ولعلّنا نطلب شططاً لو رددناه إلى عمر الخيام .

أريد أن أخرج من هذه الإشارة إلى مثل ماديّ أو مثلين .

للدكتور إحسان عبّاس والدكتور محمّد يوسف نجم كتابٌ عُنوانُه « الشعرُ العربي في المهجر : أميركا الشمالية » (بيروت — دار بيروت ودار صادر ، ١٩٥٧ م ، ١٣٧٦ هـ) . في هذا الكتاب يُعْجَبُ المؤلّفان بتهديم « الثنائية » في الوجود عند شعراء المهجر . انّ جبران خليل جبران (ت ١٩٣١) مثلاً قد تأثّر بالشاعر الانكليزي وليم بلايك (ت ١٨٢٧م) في نفي الثنوية في الوجود ، إذ قالا جميعاً (جبرانُ وبلايكُ) : « ليس للانسان جسمٌ متميّز من النفس» (ص ٤٤) . ثمّ يَعْقِدُ المؤلّفان فصلاً طويلاً (ص ٥٥ — ٧٠) عُنوانــه « عودة الثنائية » يذكران فيه أنّ جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة اللذين كانا قد حاولا تهديم « الثنوية » (الثنائية في لفظ المؤلّفَيْن) لم ينجحا ، فعادتْ في آثارهما أشدّ ممّا كانت قبلَ أنْ حاولا تهديمَها . والإنصاف يقضي أن نقول إنّ المؤلّفَيْن لم يكونا دائماً متحمّسَيْن لذلك الجَمْع الذي أراده جبران ونُعيمةُ بين المتناقضات من وجوه الحياة (راجع ص ٥٧) . وقد كانا يَدُلاّن ، بينَ الحين والحين ، على تردّد جبرانَ ونعيمةَ وسواهما من أدباء المهجر ، في هذا النطاق ، بين وجودِ الثنائية وفقدان الثنائية .

وبعدُ ، فأيّ فائدة لهذا الكلام في الثنوية (الثنائية) وتحطيم الثنوية عند شعراء المهجر ، إذا كان كل ما حاولوه تعبيراً سقيماً عن مدرك خاطىء؟ أصحيح أن الثنائية التي قصدوها غيرُ موجودة ؟ ما يقولون في الصحّة والمرض أو في الحياة والموت أو الطفولة والشيخوخة أو الحركة والسكون أو الليل والنهار أو الجوع والشبَع ؟ أنا لن أسألهم عن الصفر واللانهاية أو درجة الحرارة القُصوى ودرجة الحرارة الدنيا ولا عن العمالقِ والأقزام من النجوم ولا عن الحَمْض والقلي في الكيمياء ولا عن النواة والكهارب

في الفيزياء (فإنّ هذه أشياءُ ليست مطلوبة من شعراء الصفّ الخامس وما تحته) .

ثمّ إنّ شعراء المهجر وأنصار شعراء المهجر لم يحلوا هذه المشكلة الموجودة في الفلسفة اليونانية منذ أقدم الأزمنة . إن هيراكليطوس الأفسوسي (ت نحو ٤٨٠ ق. م.) ذكر أن الوُجود مؤلف من متناقضات ، إذ لو كان الوجود كلّه مظهراً واحداً لما تمّ فيه تطوّر ولهذا فأدى بــه هذا الهدوء الى الاندثار والفناء . أمّا الفلاسفة الايليون (وهم مفكّرون يونانيون انتقلوا الى إيلية في جنوبي ايطالية) فقد قالوا بخداع البصر وذكروا أن العالم هادىء ، وما التبدّل الذي يتراءى لنا في الوجود (انتقال الزَهْرة الى ثَمَرة ، مثلاً) إلاّ خداعٌ من بصرنا . وبما أن العالم هادىء في حقيقته فليس ثمّة حركةٌ في زعمهم ..... ثمّ جاء محيي الدين بن عربي فقال بالاتحاد أو وَحْدة الوجود وأنّه لا فرق بين الأشياء ولا بين العبد والربّ (تعالى الله) . ثمّ انصرفوا جميعاً ولم يستطيعوا أن يَحُلّوا تلك المشكلة التي تخيّلوها .

لا شكّ في أن هنالك جسداً ثمّ شيئاً آخرَ غيرَ الجسد نُسمّيه نفساً . وإلاّ فكيف يمشي الجسم ثمّ إذا مات فَقَدَ القدرةَ على كل شيء إلاّ على التأثر بالعوامل الطبيعية فينحلّ إلى عناصره الأولى . ولو كان النفسُ والجسد شيئاً واحداً لاستطاع الأموات أن ينظموا شعراً . والواقع أن نفراً من الأموات يكوّمون ألفاظاً وتراكيب ويسمّونها شعراً .

وبعد ، فما حاجتي وحاجتك إلى أن نقرأ أشياءَ مشوّهةً في لغة سقيمة متمطّية إذا كان بإمكاننا أن نقرأها موجزةً واضحةً عند عقلاءِ الجنس البَشَريّ من أمثال هيراكليطوس وبرمينيذس وأفلاطون وأرسطو والفارابي وابن سينا وعند المتصوّفة على التجوّز — فالمتصوّفة أيضاً شعراءُ حديثون .

أما إذا زَعَمَ أحدٌ أن جُبرانَ وأشياعه قد قالوا في تلك المعاني المسلوخة من غيرِهم شعراً جميلاً ، فاننّا نُدِلّ هذا القائلَ على أن ذلك الشعر ليس جميلاً .

في « المواكب» (وهي نشيدٌ طويل أراد جُبرانُ خليلُ جبران أن يجعله مَعْرِضاً لآرائه في الحياة) نقرأ هذه الأبيات :

* فالشتا يمشي ولكن لا يجاريه الربيع
* فاذا هبّ نسيم لم تجيء معه السموم
* فاذا ما الأسد صاحت لم تقل هذا المخيف
* فان رأيت أخا الاحلام منفردا عن قومه وهو منبوذ ومحتقر
فهو النبيّ وبرد الغد يحجبه عن أمّة برداء الأمس تستتر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها وهو المجاهر لام الناس أو عذروا

ومنذ أربعين عاماً أعلنت أنني لم أفهم معنى :

« فالشتا يمشي ولكن لا يجاريه الربيع » .

وذلك في مقال عن جبران نشرته يومذاك في مجلة « الأمالي» (٢٨ / ٤ / ١٩٣٩) . فكتب إليّ جورج ن. ايلو (٥ / ٥ / ١٩٣٩) من الجامعة الأميركية في بيروت (ولا أعلم الآن إذا كان الكاتب يومذاك أستاذاً في الجامعة الأميركية أو تلميذاً) . وبعد أن أطال في الكلام الجبراني المغلّف ثلاثين سطراً (نحو ٢٦٠ كلمة) في محاولة « إفهامي » معنى البيت ، عاد فلخّص ذلك الذي كان قد قاله بتسعة أسطرٍ جديدة ، هي (الأمالي ١٩ / ٥ / ١٩٣٩ ، ص ٥) :

« وأراد جبران أن يُرِيَنا هذا الضرب من المظالم ، فما استطاع بيانه الاّ بنقيض الظلم — الحرية — فأورد مثل الشتاء والربيع .

« وهذا ، على ما أظنّ ، هو ما يعنيه جبران بذكر مشي الشتاء ومجاراة الربيع له .

« وأكبر الظنّ أنّه أتى بهذا المعنى إشارة الى ما في الطبيعة من اختلاف. فهو يلمح الى الحريّة المطلقة والعبودية المسكينة ، ومستنده في ذلك أمران : حرّية فصول السنة ، وكلّ منها على عادته يجري ، وعالم الناس السياسي ، حيث نجد ملوكاً يحكمون وعبيداً يخضعون .

« فالمسألة مسألة حرّيّة وعبوديّة متجانبتين .... »

وها أنا ذا الآن ، بعدَ أربعين عاماً ، لم أفهم ما يَعنْي جبران ، وما زادني شرح جورج ن. ايلو إلاّ ظلاماً مغطّياً على المعنى . هذا مع العلم بأنني أفهم ما يقول أفلاطون وأرسطو والفارابي وابن رشد وغوتــه وشكسبير وفيكتور هيغو. ثم انني أستطيع أن أفهم أشياء من العلم المَحْض. لما صدر كتابي « تاريخ العلوم عند العرب» (عام ١٩٧٠) ، كتب إليّ الاستاذ مصطفى نظيف (١٨٩٣ — ١٩٧١ م) استاذ علم الطبيعة (الفيزياء) في كلية الهندسة بالجامعة المصرية ومؤلّف كتاب «علم الطبيعة : نشوءه ورقيّه وتقدّمه الحديث » — « البصريات الهندسية والطبيعية» — « الحسن ابن الهيثم : بحوثه وكشوفه في الضوء» (من رسالة بتاريخ ١٩/١٠/ ١٩٧٠ م قبل وفاته بثمانين يوماً) :

« .... والكتابُ لا يُضاهيه على ما أعلمُ كتابٌ الفَ بالعربية في تاريخ العلوم الرياضية والفيزيقية والبيولوجية والاجتماعية (وهو) يركّز على المعالم الأساسية فيها . (ثمّ هو) إذ يَعرِضُ لتاريخها عندَ العرب يستهلّه بالإشارة الى بِدايةِ العلم في عصورِ ما قبل التاريخ ..... ثمّ يَعرِضُ الصورةَ التي ظهرت عليها العلومُ في الحضارات القديمة ثمّ في

الحضارة اليونانية ثمّ انتقالَها الى العرب وما طرأ عليها في العصر الإسلامي من تطوّرٍ وإصلاحٍ وإضافاتٍ جديدة ..... »

وما على من يفهمُ عن أعلام العلم والفلسفة والأدب ألاّ يفهم عن جبران خليل جبران وأنداده وأنصاره . ما الذي كان يمنعُ جبرانَ خليل جبران وتوماس ستيرنز أليوت وعزرا باوند وفلاناً وفلاناً وفلاناً أن يتكلّموا لغة يفهمها أصحابُ العقول السليمة ؟ أنا أدعو الناس الى أن يسكُبوا آراءهم الواضحةَ في قوالبَ من الكلام الواضح .

ونعود الى بيت جبران :

« والشتـــاء يمشي ولكن لا يجـــاريــــه الربيــــع » .

لماذا اختار جبران « الشتاء » ولم يقل : الخريف أو الصيف ؟

لماذا قال يمشي : ولم يقل : يجري أو يمضي ؟

ما يقصد بقوله : يجاريه ؟

لماذا اختار أن يقول : « لا يجاريه الربيع » لا الخريف مثلاً ؟

هذه الأسئلة التي يمكن أن يُسأل مثلُها في معظم الأبيات التي جاء بها جبران في « المواكب » تُبْطِلُ كلّ جمال في الشعر ، بل تبطل أن يكون الكلامُ المكرورُ فيها شعراً .

عجباً ، يا قومُ . انّ أنصار الشعر الحديث يريدون أن يُبْطلوا شعر امرىءُ القيس وجريرٍ وابنِ الرومي والمتنبي وشوقي لتوهّمهم أن أصحاب هذا الشعر « عموديّون » ، أي ينْظِمون على عمود الشعر العربي (شعراً قائماً على المنطق والوزن والقافية) ، ثم هم يأتون الى كلام مكوّم لا معنىً فيه ولا منطقٌ ولا شِبهُ وزنٍ ولا شبهُ قافيةٍ ويحاولون أن يجعلوا

منه للناشئة العربية مثلاً أعلى حتى يشوّهوا العقل العربي ثمّ يجعلوه قابلاً للاستعمار الثقافي .

انّ حركة التشويه في الفنّ وفي الأدب ، وفي التفلسف ، يقوم بها جماعات من أعداء العرب (ومن أعداء غير العرب) ويستأجرون في سبيل تزيينها جماعة من العرب . وقد سبق لي في هذا الكتاب أن قلت : إنّا نحارب الصهيونية بالسلاح وبالجهود ونمنع قومنا من أن يقرأوا الكتب النافعة (إذا كان ناشروها من اليهود) . أمّا الأفلام الخليعة وأمّا الحركات الهدّامة وأمّا الكتب الجنسية والسياسية المشوّهة للعقول وأما الدعوات الشاذّة في المجتمع — وجلّها من عمل الصهيونية — فاننا نتبرّع بالدعوة اليها أو نُستأجر أحياناً .

بَقيِيَتِ الأبياتُ الأخرى التي أوردتها من شعر جبران، ففكّرْ فيها لنفسك وفكّر في غيرها أيضاً . وأنا لم أستشهد هنا بأشياءَ من شعر المهجر الشمالي من أميركا إلاّ لأدُلّ على أن هذا الشعر كان في جانب التشويه والغموض سابقاً على الشعر الحديث في اللغة العربية . أما نسبة أحدهما الى الآخر فلا حاجة بي الى إظهارها ، فانّ الموضوع نفسه قليل الأهميّة .

كن مثلي ، إذا شئت . إذا كنت تستطيع أن تقرأ لفيكتور هيغو وشكسبير وغوته ولغيرهم ، وإذا كنت تستطيع أن تطالع في كتب أفلاطون وأرسطو وأوغست كونت وكانط ، وإذا كنت مستطيعاً أن تكون جليساً لامرىء القيس وطرفة وللفرزدق وجرير ولابن الرومي والمتنبي ولحافظ ابراهيم وأحمد شوقي — وهم الذين يقولون القول الواضح المفهوم — فما عليك أن تهتمّ بوجود منشئين لا يقولون قولاً واضحاً مفهوماً ولا نافعاً معلـوماً .

. . . .

ليس من حقّي ، ولا من حقّ أحدٍ غيري ، أن يحولَ بين شخصٍ ما

وما يريدُ من نظم الشعر أو صُنْعِ الحلْوى. ولكنّي لستُ مضطراً إلى أن أقرأ ما يقولُ أو أن آكلَ ما يصنع . دعِ الناس يفعلون ما يريدون ، في نطاق الحرية الإنسانية التي فرضها المجتمع ، وأن يحملوا تَبِعَةَ مـا يقولون وما يفعلون . وفي كلّ عصرٍ كان شعراءُ عاش نفَرٌ منهم وماتَ نَفَرٌ منهم وخلَدَ شعرُ نفرٍ منهم ونُسِيَ شعر آخرين .

ولكن إذا بلغتِ الجُرْأةُ بأحدِ هؤلاء الى أن ينسى مكانتَه ثم يرفَعَ عقيرتَه (أي رجله المقطوعة) ويصيحَ بأنّ جان بول سارتر خيرٌ من أرسطو وبأنّ إيليا أبا ماضٍ أشعرُ من المعرّي فنحنْ نأتَمّ حينئذ بقول أميرِ البلغاء عليٍّ كرّم اللهُ وجهه لما سَمِعَ رجلاً يقول : « التكبُّرُ على المتكبِّرِ صدقةٌ » ، فقال له : « لا . التكبّر على المتكبّر فَرضٌ » .

عَودة الشِعر المنثور
مِن المهجر الى الوطن

مرّ معنا أنّ الذين هاجروا الى المناطق الأميركيّة — ممّن كان لهم ميلٌ الى الأدب — لم يكونوا ذوي ثقافة فكرية بالغة أو ذوي ثقافة لُغوية صالحة. ثمّ إنّهم عرفوا هنالك أنواعاً من التعبير الأدبي جديداً عليهم فمالوا إليه. ولقد جرّبوا براعتهم ، في الأكثر ، في الأسلوب ، ذلك الأسلوب الذي ظنّوه جديداً في الأدب العربي . ولقد رأينا (فوق ، ص ٨٣) أنّه لم يكن جديداً ، بل كان تشويهاً سيّئاً لنوعٍ من أنواع الأدب القديم .وكان الذي فَتَحَ لهم هذا البابَ ودلّهم على تلك المداخل أمينَ الرَيْحانيّ . وكذلك سبق لنا أنْ قُلنا إن أمينَ الريحاني كان أحسنهم ثقافةً فكرية . ومعَ ذلك فإنّ صُحبته لذلك الأسلوبِ الخيالي في «الشعر المنثور» لم تَطُلْ .

وعَرَفَ أهل الوطن في الشامِ ومصْرَ(أو في مصْرَ والشام) هذا الأسلوب فتعلّق به نفَر ممّن يجيد الاساليبَ السليمة وممن لا يجيدُ أسلوباً سليماً .

منذ ذلك الحين ، وبعدَ انهاء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) كَثُرَتِ المقالاتُ التي تدخلُ في نطاق الشعر المنثور تقليداً لكُتّاب المهجر في الولايات المتحدة الأميركية خاصّة .

يدخل في نطاق الشعر المنثور عددٌ كبير من مقالات ميّ (ماري زيادة) اللبنانية الأصل الفلسطينية المولد المصرية الدار (١٨٨٦–١٩٤١م) .

كانت ميّ أديبةً مُنشئةً وكاتبةً بارعة في الجانب الإنساني والخيالي من الحياة ، وكانت واسعة الثقافة ذكَرَ يوسفُ داغرٌ (مصادر الدراسة الأدبية ٢ : ٤٣٥) أنّها كانت تَعْرِفُ من اللغات الأجنبية : الفرنسيةَ والإنكليزية والإسبانية والألمانية والإيطالية واللاتينية واليونانية الحديثة . وهذا شيءٌ نادرٌ في الرجال من العرب . ثمّ كان لها في القاهرة مَجْلسٌ (صالون) يُعْقَدُ يومَ الثلاثاء ويجتمع فيه الأدباء والشعراء . وقد كان من هؤلاء أحمد لُطفي السّيد ومصطفى صادقٌ الرافعيّ وإسماعيل صبري ويعقوب صروف وأنطونُ الجُميّل وولِيّ الدين يكَنْ .

وقضتْ ميّ حياتها عزَبَةً لم تتزوّجْ . وفي عام ١٩٣٦ أصيبت باضطراب عقْلي لم تبرأ منه بُرءاً تاماً . وكانت وفاتُها في مستشفى المعادي (من ضواحي القاهرة) .

يَشيعُ في مُعظم كتاباتِ ميّ نَغَمٌ حلْوٌ معَ توفيق في تخيّر الموضوعات ومعَ شيء كثير من صِحّة التعبير . وهي من الذين ثقّفوا ألْسنَتَهم بدراسة القُرآنِ الكريم .

ومع أن ميّ لا تدعي سبْقاً في « الشعر المنثور » ولا يدّعي لها أحدٌ ذلك ، فإن في كتاباتها نفحاتٍ منه طيّبةً . ولقد أحبَبْتُ أن أشيرَ هنا الى ثلاثِ قطعٍ من مقالاتها في كتابها « ظُلُمات وأشعّة » (مصر ، دار الهلال ١٩٢٣ م . ولكن بينَ يديّ الآن طبعةُ بيروتَ ، موسسة نوفلٍ ١٩٧٥ م) .

* أنا والطفل :

قطعة بارعةٌ تشيعُ فيها الموسيقى أقْتطِفُ منها ما يلي (ص٨–١٢):

هنالك بعيداً عن المدينة وضوضائها .... — على شطّ النيل التائح في سيره على رُفات العذارى المُبعثَرِ في أعماقه[1] — هناك روضة غنّاء مفتوحة لجميع الداخلين .

قصَدتُ الى الحديقة في صباحِ يومٍ مُنير . نَبَذْتُ عنّي عادات المدينة فافترشتُ الثرى كما يفترشُ سُكانُ البادية رمالَ الصحراء ..... لم أرَ حولي سوى سيّدتين إنجليزيتين معَ إحداهما ثلاثةُ أطفال . وان هي[2] إلاّ دقائقُ حتى اقتربَ منّي أحدُ هؤلاء ، وهُو صبيٌّ في الرابعة من سنواته . فناديتُه قائلةً : تعالَ إليّ أيّها الصغيرُ . فدنا واجفاً[3] باسماً ، فسألته : ألا تجلسُ على رُكبتَيّ ؟ فجلس صامتاً .. .. ..

ثمّ سألتَ الطفلَ : ما اسمُكَ ؟

قال : روبرْت .

نظرتُ في وجههِ فاذا هو آيةٌ من آياتِ الجمال الإنجليزي : وجهٌ شفّافٌ كأنّما هو عصيرُ وردٍ وياسمينٍ تجمّدَ فنَحتَ وَجْهاً بشرياً . وفمٌ كزِرِّ الوردِ[4] لطفاً وانكماشاً . ... وعينانِ لها زُرقةٌ عميقة كزرقة البحار بُعيدَ الغروب[5] .... فقلتُ للطفل : مِن أيـنَ أتيتَ

---

(١) عروس النيل : كان من عادة المصريين القدماء أن يلقوا في نهر النيل في كل عام قبل موعد فيضانه (في شهر تموز – يوليو) فتاة عذراء وهي حية استرضاء للنيل كيلا يتأخر فيضانه أو يقل أو يمتنع . وكان يصحب هذا الطقس الديني الوثني احتفال شعبي .

(٢) اقرأ : وما هي إلا ...

(٣) وجف القلب : خفق (خفقاناً شديداً من الخوف) .

(٤) الزر (بالكسر) : قطعة صغيرة مكورة أو مدورة تخاط على أحد طرفي الثوب لإدخاله في العروة (الشق المخيط من جوانبه في الطرف الآخر من الثوب) لتثبيته ولنحو ذلك . والمقصود بزر الورد هنا الوردة عموماً أو الوردة قبل أن تتفتح تماماً .

(٥) زرقة البحار بعيد الغروب : خيال غريب لأن ماء البحر يغيب لونه بعد غياب الشمس فيبدو للعين أسود .

بعَيْنَيْكَ ، يا روبرْت ؟ ومن أعطاك-زُرْقتَها ؟

أجابَ ، ولم يفهمْ غيرَ كلمتَيْ «مَنْ أعطاك» ؟ :

ماما .

قلتُ : قرّتْ عيْنا[1] أمّك بكَ . وأيّ عملٍ يعملُ أبوك ؟

قال : ولثغاتُه اللطيفةُ تتدحرج على لسانه متعثّرةً بشفتَيه :

بابا ضابطٌ . وأنا عسكريّ مثلَ بابا .. ..

فنظرت اليه وخاطبتُه همْساً :

هذه اليدُ التي تنقُلُ اليومَ ما حفظتَه من إشاراتِ الملائكة ، هذه اليدُ التي لا تمتدّ إلاّ لمداعبة الندى والأزاهير ، هذه اليد الصغيرةُ الطريّة سوف تصيرُ يدَ جُنديٍّ ، سوف تَقبِضُ على السيف والحربة[2] وتُطلق النيرانَ من أفواه المدافع ، سوف تَفتِكُ بحياة البشر أشراراً كانوا أم أبراراً ... .

عمّا قريبٍ تعرِفُ ما هي الميثولوجيا[3] ، وما هي النصرانية ، وما هو الاسلام . عمّا قريبٍ تفهم ما هو التعصّب الديني والجنسي والعلمي والعائلي والفرديّ . عمّا قريبٍ تعلم أن الأنسجةَ التي تُخاط منها أثوابُ العرسِ تُصنعُ منها أكفانُ الشهداء . عمّا قريبٍ ترى الأقوام يَفتِكون بالأقوام

---

(١) قرت العين : هدأت وسكنت (كناية عن السرور) .

(٢) الحربة : أداة قصيرة حادة تستخدم في القتال متصلة بسلاح آخر أو غير متصلة بشيء .

(٣) الميثولوجيا : عالم الخرافات – نظام من الحياة والسلوك المحال (بضم الميم : الممتنع في العقل أو في الواقع) مما جاء متعلقاً بالأديان الوثنية قديماً وحديثاً ودائراً حول الآلهة والأبطال الذين نزلوا عند تلك الأمم منزلة الآلهة .

لأنّهم مُحتشَدون حول قطعة نسيجٍ صُبغتْ بلونٍ غيرِ لونِ نسيجهم [1]. عمّا قريب ترى كلّ هذا ، يا روبرت ، وتشترك فيه لأنّك عسكريّ مثل بابا .

* * *

انفصلتُ عن روبرت بلا قُبلة ولا تحيّة . أنا لم أقبلْه لأنني وقفتُ أمامَ رَجلِ الغدِ منه . وهو لم يقبلْني لأنني لم أعطه كعكاً ولا حلواء [2] .

• دمعة على المغرّد الصامت (ص ٣٣ — ٣٨) :

طائرٌ صغيرٌ نسَجت أشعةُ الشمس ذهبَ جناحيه وانحنى الليل عليه فترَكَ من سوادهِ قُبلةً في عينيهِ . ثمّ سقطتْ عليه يَدُ البشر فضيّقتْ دائرةَ فضائه وسَجَنَتْهُ في قفصٍ كان عُشّه في حياته ونَعشه بعد مماته.

طائرٌ صغير أحببْتهُ شُهوراً طوالاً . غرّدَ لكآبتي فأطربَها ، ناجى وَحشتي فآنسَها ، غنّى لقلبي فأرقَصَهُ ، ونادى وِحْدتي [3] فملأها ألحاناً..

في الصباح كُنْتُ أفتحُ عيني فيستقبلُ استيقاظي بالغناء وتَسيلُ موسيقى أنغامهِ على قلبي فتُذيبه وتُسكرهُ معاً .

وفي النهار كنتُ أجلسُ للدرس والتّحْبير [4] فتشمئزّ نفسي من عبوس الكُتُب ... فيأخذُ كناري في الزّقْزقَةِ والتغريدِ ، وتأتي جماعاتُ طيرٍ من الخارج فتَتَوحّد التغاريدُ عند نافذتي كما تمتزجُ الألحانُ

(١) قطعة من النسيج الخ : الراية ، العلم (وتكون ألوانه مختلفة باختلاف الأمم التي تتخذه) .
(٢) الحلواء : الحلوى (الطعام الحلو) وجمعها حلاوى .
(٣) الوحدة هنا (بكسر الواو) : الانفراد عن الناس . والوحدة (بفتح الواو) : التضام (بتشديد الميم) : اجتماع بعض الناس إلى بعض .
(٤) التحبير : التحسين والتزيين في الكلام والخط وغيرها .

في قلب الأمواج . إذ ذاك تبتسمُ الأفكارُ على صَفَحات الكتبِ أمامَ ناظريْ ويتمايلُ قَلَمي تمايُلَ الصفصاف [1] قربَ الغدير تَنْجلي [2] الغيومُ عن صَفَحات نفسي وتَطْرَبُ روحي .

وفي المساء كان الكَنارُ يَصْمتُ إجلالاً لقَداسة الظلام فيُخْفي رأسَه بينَ جَناحَيْه ، ويجمُدُ جُمود المُفَكِّر . ساعتَئذ تأتي بنات خَيالي محلولةَ الشَعْر ووَرْدُ الأماني مُنوّرٌ على شَفَتَيْها ومصباح الشعْرِ مُتَّقدٌ عن يمينها ......

* * *

والآنَ أنظُرُ إلى القفص .

لقد صَمَتَ الطائرُ المُغنّي ، وجَمَدَ الشُعاعُ المُحْيِي ، فلا ترى في القفص إلاّ قليلاً من الشمس المائتة .

ماتَ الصغيرُ الغرّيد ، مات صغيرُ حُشاشتي [3] .

مات عند بُزوغ الفجر وقبلَ انقضاء الربيعِ ، ولم [4] يَبْقَ في خاطري إلاّ أثرٌ من ذلك اللحن المتواضع البديع . شُعاعٌ ذَهَبيٌ أطلّ حيناً (ثمّ) اختفى في كَبَدِ الآفاق ، ابتسامةُ لُطْفٍ أشرقتْ (ثمّ) ما لَبِثَتْ أن توارَتْ في أخفية [5] الظلام ....

---

(١) الصفصاف شجر الخلاف (بكسر الخاء المنقوطة من فوقها) شجر معتدل الجذع قاسي الأغصان ينبت قرب مجاري المياه (وأشجار الصفصاف لا تتمايل) .

(٢) تنجلي : تنكشف ، تزول .

(٣) الحشاشة : بقية الحياة (تقصد المؤلفة : قلبي) .

(٤) في الأصل : ولا .

(٥) الأخفية جمع خفاء (بالكسر) : الغطاء ، الكساء (الثوب) .

* العيونُ (ص ٥٠ ــ ٥٣) :

تلكَ الأحداقُ الفاتكة في الوجوه كتعاويذَ من حَلَكٍ ولُجينٍ [١] .

تلك المياه الجائلة بين الأشفار والأهداب كبُحيراتٍ تَنتَطِقْنَ بالشواطىء وأشجار الحَوْر [٢] .

العيونُ ، ألا تُدْهِشك العيون ؟

العيونُ الرماديّة بأحلامها .

والعيون الزرقاء بتَنَوّعها

والعيون العسلية بحلاوتها

والعيون البُنّيّة بجاذبيّتها

والعيون القاتمة بما يتناوَبُها [٣] من قُوّة وعُذوبة.

* * *

جميع العيون

تلك التي تُذَكّرك بصَفاء السماء

وتلك التي يركُدُ فيها عُمْقُ اليموم [٤]

---

(١) التعويذة (تقصد : العوذة بضم العين) : التميمة : قطعة من نسيج أو ورق ونحوهما تعلق في عنق الطفل لدفع أذى العين عنه (تسمى أيضاً حجاباً أو حرزاً) . الحلك : شدة السواد . اللجين : الفضة .

(٢) الحور : شجر كثير طويل الجذع مستقيم الساق منضم الأغصان أوراقه قريبة من الاستدارة في الشكل وجهها أخضر وظهرها فضي اللون يكثر تقلبها فتلمع في ضوء الشمس لمعاناً جميلا ، والحور ينبت عند مجاري الأنهار أيضاً . تنطق : جعل حول وسطه (بفتح السين) نطاقاً (بكسر النون) أي حزاما .

(٣) تناوب القوم أمراً : تداولوه (قام به مرة هؤلاء ومرة أولئك) .

(٤) اليموم جمع يم (البحر) .

وتلك التي تُريك مفاوزَ الصحراء وسَرابَها [1]

وتلك التي تَعْرُجُ بخَيالك في مَلَكوتٍ أثيريٍّ كُلّه بهاء [2] ..

. . . .

العيونُ التي تشعُرُ

والعيون التي تفكّر

والعيون التي تتمتّع

والعيون التي تترنّم

وتلك التي عسكرت فيها الأحقاد والحفائظ [3] .

وتلك التي غَرَزَتْ في شِعابها الأسرار [4] ....

* * *

في جميعِ هذه القِطَعِ الثلاثِ نَغَم شائع يجوزُ أن يُسمّى شِعْراً إذا كان الشعرُ هو ما يؤثر في النفس .

---

(١) المفازة اسم الصحراء . وقد سميت الصحراء مفازة (وهي في الحقيقة مهلكة) تفاؤلا بأن يفوز (ينجو) السائر فيها . السراب : لمعان يرى من بعيد (اذا كانت الشمس وعين الرائي على زاوية معينة) فيخيل إلى من رآه أنه ماء .

(٢) عرج (بفتح الراء في الماضي و ضمها في المضارع) : صعد . عرج (بكسر الراء في الماضي وفتحها في المضارع) : مشى وهو يتمايل من العرج (قصر احدى الرجلين) . ملكوت : الملك (بضم الميم) العظيم . الأثير : مادة رقيقة جداً اعتقد القدماء أنها شائعة في الفضاء وخصوصاً فوق جو الأرض .

(٣) الحفائظ جمع حفيظة : الغضب ، الحمية (الحماسة في الشر) .

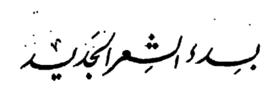
(٤) غرز الشيء في الأرض : غار فيها وثبت . الشعاب جمع شعب (بكسر الشين) : الفرجة بين جبلين ، الطريق ، مجرى الماء في باطن الأرض .

١ — في القطعة الأولى تركَتْ ميّ كلامَها مُستمراً فكان على القارىء أن يُدْرِكَ أمْكِنَةَ الفصل والوصل (مكانَ الوقفِ في سياق الأسطر) .

٢ — في القطعة الثانية عَمَدَتْ ميّ بينَ الحين والحين إلى شيءٍ من التقطيع (تفصيل الكلام فواصلَ تُشْبِهُ أشطُر الشعر).

٣ — وفي القطعة الثالثة أرادتْ ميّ أن تتولّى بنفسها هذا التقطيعَ فتفصّلَ الأسطرَ بِحَسْبِ المعاني التي تراءت لها .

كلّ هذا فعلتْه ميّ قبلَ عام ١٩٢٣ ألف وتسعمائةٍ وثلاثةٍ وعشرين قبلَ الموعدِ المزعومِ للشعرِ الحُرّ برُبْع قَرْنٍ أو يزيد .



بدء الشعر الجديد

ومن طلائع الشعر الحديث في لبنان (تقليداً لما كان يجري في المهجر الشمالي : الولايات المتحدة) مجموعة من الشعر المنثور نظمها منير الحسامي [1] وسماها «عرش الحب والجمال» [2] ثم نشرها في كتاب صدر في بيروت [3] ، عام ١٩٢٥ م .

---

(١) ولد منير بن كامل الحسامي في بيروت عام ١٩٠٦ م وتلقى دروسه الأولى في عدد من المدارس آخرها في الدائرة الاستعدادية من الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٢١-١٩٢٢م). وكان قبل ذلك وبعده كثير المطالعة ، فثقافته الواسعة ، بالإضافة إلى ما كانت حاله عليه ، راجعة إلى مطالعاته الخاصة لا إلى التعليم النظامي الذي تلقاه . ولما غادر المدرسة انصرف إلى العمل مع أهله في التجارة والتعهدات والتأمين ، مما كان لا يزال في ذلك الحين مألوفاً في تلك السن المبكرة . ومنذ عام ١٩٢٣ م بدأ ينشر في الصحف والمجلات موضوعات متفرقة منشأة في العربية أو منقولة عن الانكليزية تتناول النقد والتاريخ والأدب النسوي والقصة والثقافة الموسيقية خاصة . ومعظم ما كتب متسم بالطابع العاطفي الخيالي . ثم هو فوق ذلك عازف على البيانو . وله من الكتب المطبوعة «عرش الحب والجمال» (١٩٢٥ م) و «ابراهيم بن المهدي» (١٩٦٠ م) .

(٢) يقول بروكلمن (تاريخ الأدب العربي ، الملحق ٣ : ٣٥٩) : «وجد منير الحسامي الدمشقي (قد وهم بروكلمن ، منير الحسامي بيروتي) في ذلك العاصف من معركة التحرر (الأدبي متسعاً) ليتغنى في كتابه «عرش الحب والجمال» بربة الشعر وبالحب والجمال».

(٣) بمقدمة لأمين الريحاني وبرسوم فنية بريشة عزت خورشيد (ولد نحو عام ١٨٩٥ م) وبالتزام مكتبة العدل (بيروت) لصاحبها محمد جميل الوزان (مطبعة الأرز - بيروت ١٩٢٥ م ، صفحاته ٢٨ + ١٧٨) .

وقبل أن أختار شيئاً من هذا الكتاب أحِبّ أن أورِدَ المُقدّمةَ التي كتَبَها أمينُ الرَيْحانيّ لهذا الكتابِ . وحَسْبُكَ بالريحاني حَكَماً في هذا النوع من الأدب . أضِفْ إلى ذلك أن مقدّمةَ الرَيْحانيّ هذه دراسةٌ فنيّةٌ باكرة ، وفي زمَنٍ متقدّمٍ جِداً ، عامَ ١٩٢٥ ، لهذه الحَرَكة : حركة الشِعرِ الحُرّ .

يقول أمينُ الريحانيّ (في هذه المقدمةِ ثلاثُ حَواشٍ قِصار . أمّا الحَواشي المختومة بالحرف «ع» فهي لي) :

(الشعرُ أمواجٌ من العقل والتصوّر تُوَلّدها الحياةُ ويدفَعُها الشعورُ فتجيءُ الموجة كبيرةً أو صغيرةً ، هائجةً أو هادئة ، باردةً أو فاترة أو محرقة ، بحَسْبِ ما في الدافعِ من قوّةِ الحِسّ والنظر والبيان .

ولكلّ موجةٍ من الأمواج قالَبٌ من اللفظ ، شعراً كان أو نثراً ، بصيغة [1] الشاعر في حال التقيّدِ والإطلاق فيجيءُ مُجَسّماً أو عدلا [2] ، مُبْتَذَلاً أو مُبتكراً ، سَمْجاً أو جميلاً ، بحَسْبِ ما عنده من عِلم وذَوْق وصِناعة .

فإذا ما جاء القالَبُ كبيراً سمعت الموجة تقلقل فيه فيتدرب [3] ما فيها من معنىً وجمال . وإذا ما جاء صغيراً يُفْقِدُها الضَغْطُ جَمالها ومعناها [4] .

إذَنْ لكلّ موجةٍ قالَبٌ لا تَهنأ في سِواه ، أو بالحَرِيّ لكل فِكرٍ

(١) اقرأ : يصوغه .
(٢) مجسماً أو عدلا (؟).
(٣) إذا كان القالب كبيراً (إذا كانت الألفاظ أكثر من المعاني) تقلقل الفكر فيها وماع . تدرب الرجل (في القاموس) : تعود الشيء ومرن عليه وحذقه . المقصود هنا (تفرق المعنى وتشتت) .
(٤) الضغط (هنا) جمع المعنى في كلمات قليلة .

صيغةٌ لا يسلَمُ ولا يَصِحّ ولا يكون[1] جميلاً إلاّ فيها .

كذلك قُلْ في كلّ عاطفة وكلّ خيال . فإذا جُعِلَ للصيَغ أوزانٌ وقياساتٌ تُقيّدُها تتقيّدُ معَها الأفكارُ والعواطف فتجيءُ غالباً وفيها نَقْصٌ أو حَشْوٌ أو تبذّلٌ أو تشويه أو إبهام .

وهذه بَليّتُنا في تِسعة أعشار الشعر المنظوم المَوْزون في هذه الأيام . إنّ الروحَ في أكثرِ الدواوين عقيمة[2] ، والصيغ قديمة سقيمة ، والاستعارات مُبْتَذَلة . وليس هنالك ما يخلو من العيب غيرُ الوزن والقافية :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

ليس في هذا الديوان[3] شيءٌ منها أو من أخَواتها بناتِ العَروض[4] ، (ثمّ) ليس فيه من كُنْه الحبّ والجمال ومن سرّ الوجود والخلود ،غيرُ ما تغنّى به الشعراء المدلّهون منذُ أيامِ عمرَ بنِ أبي ربيعةَ وامرِئ القيس إلى أيام دي موسّه الإفرنسي وكيرون الانكليزي[5] وغيرهم من شعراء العرَبِ والعجم (من أولئك) الذين قبّلتهم الآلهةُ قُبلَةَ المقرّبين منها.

ولكنّ فيه شيئاً جديداً .

هوذا ديوانُ شعرٍ لشابّ هام بالحُبّ وبالجمال وبالفضيلة كذلك ، ونَبَذَ في صيغةِ القوالبِ القياسات[6] المعروفة كلّها فصاغ لفكره ولخياله وعاطفته القالَبَ الذي ظنّه مناسباً لها : ...

---

(١) ينقص هنا كلمة ، لعلها : « الشعر » .

(٢) الروح كلمة مذكرة . ولو كانت مؤنثة لوجب أيضاً أن يقال : عقيم .

(٣) هذا الديوان (عرش الحب والجمال) : ليس فيه من تلك العيوب ....

(٤) العروض فن الشعر وقواعده .

(٥) كيرون ؟ لعله بايرون (١٧٨٨ – ١٨٢٤ م) .

(٦) القياسات مفعول به من « نبذ » (ترك) .

أمّا ذلك القالَبُ الذي لا تسلَمُ وتَصِحّ وتكون[1] جميلةً في سواه، ففي الديوان أمثلةٌ عِدّةٌ منها. ومعَ ذلك فإنّي أوثِرُه على كثيرٍ من الدواوين الرسمية التي تُصْدِرُها المطابعُ في هذه الأيام.

وإنّه ليَسُرّني أن أكتُبَ هذه الكَلِمَة مقدّمةً لديوان من الشعر المنثور الذي تفنّن صاحبُه منيرُ الحساميّ حتّى في نَشْرِ شعره فجاءت بعضُ القصائد[2] شبيهةً بالموشّحات[3] وليستْ منها، و(جاء) بعضُها كالنثر القصصي أو الخطابي[4] وليست منه. وفي الديوان كذلك شيءٌ من الشعر الموزون المُفَكّك[5] ما[6] يدُلّ على قصد الشاعر وتعمّده فيما يَنْتَشِرُ ويَنْتَظِمُ، فَهُوَ يبتغي التناسُقَ دائماً في الصيغة والفكر أو التناسبَ بين القوالب والشعور.

أمّا الشعرُ المنثورُ فالجيّدُ الجيّدُ منه ما استقام فيه القياسُ الذي مرّ ذِكْرُه فيتقطّعُ أسطراً، أمواجاً، تكون صُوَراً بارزةً لأمواج النفسِ. وهاكَ أنموذجاً منه. قال الحُسامي في مطلع قصيدته «عرش الحب الخالد»[7]:

تبوّأ قلبُكِ الطاهر عرشَ الحبّ الخالد،

وتبوّأتِ أنتِ عرشَ الجمال الملائكي،

---

(١) هنا يقتضي المعنى زيادة كلمة لعلها «المعاني».

(٢) اقرأ: فجاء بعض .... شبيهاً.

(٣) في قصائد منير الحسامي شبه بالموشحات من حيث اللجوء التقفية أحياناً على نسق الموشحات (تنوع في القوافي).

(٤) من حيث النغم الفطري (بلا قاعدة ثابتة).

(٥) بعض كلماته موزون وبعضها غير موزون.

(٦) «ما» لا حاجة اليها، أو يقال: مما.

(٧) ص ١٦ — ١٨.

فبَسَمَتْ لكِ الحياةُ من ثغرٍ فتّان ،

وبزغ لك قبسُ الأمل ،

واحتضنتكِ السعادةُ في أحضانها .

دخلتُ هيكلَ حبّكِ المقدّس خاشعاً وجِلاً ،

بطرْفٍ دامعٍ ، وصدرٍ جريح ، وقلب مُضنىً خفوق .....

في كلّ سطرٍ من الأسطرِ الثلاثةِ الأولى فكرانِ جاءا في موجتينِ مُقترنتينِ من البيان : تبوّأ قلبك الطاهر — عرش الحبّ الخالد . (وأنا) أمثّلهما لِنظرِ القارىء بهذين القوسين ◠ ◠ . ثمّ في السطر الثالث فكرٌ واحدٌ في موجةٍ واحدةٍ يتبعهما استعارتانِ في موجتين تناسبهما. (ثمّ) أربعةُ أفكارٍ صغيرةٍ في السطرِ السادسِ ، فثلاثةُ صوَرٍ في ثلاثِ موْجات ، (الموجة) الاخيرة منهما أكبرُ منَ الاثنتين (اللتين) قبلَها ، لأنها الأخيرةُ . وينبغي الوقفُ عندَها . وهاكَ رسماً لما تقدّمَ يزيدُ كلاميَ إيضاحاً :

السطر الأول :

السطر الثاني :

السطر الثالث :

السطر الرابع :

السطر الخامس :

السطر السادس :

السطر السابع :

وفي هذا التنوّعِ يدنو الشعرُ ممّا في الطبيعة من أمثلةِ الأوزان المتعدّدة

التي لا يعمَلُ فيها غيرُ ناموسٍ واحدٍ ، هو ناموسُ التناسق والتناسب .

وهاك من هذا الـديوان مثالاً آخرَ جميلاً في معناه ومَبْناه ، وغيرَ مطروق في خياله . قال في كلامه على الربيع وهو يتَخَيَّلُه مُغْدِقاً من محاسنه على المحبوب [1] :

فتَحتِ الوردةُ أكمامَها ومَنَحتْكِ : خدَّيك ،

وبَسَمَ الشفق عن ثغره ووهبكِ : شفتيك ،

وفتح النَرْجِسُ عيونه وأهداك : عينيك ،

وانْثَنى الزَنْبَق وقدَّم لك : يديك ،

فغار الرمّان ، فهزّ أغصانه وصاح : خُذي نَهْدَيْكِ ؛

وفاح الرَيْحَانُ قائلاً : أنا شَذاك ،

وابتسم الربيع وقال : أنا صِباك ،

وأنشدتِ الملائك : سُبحانَ من حَبَاك .

فإذا وقفتَ قليلاً عند السطر الخامس ، تُدْرِكُ [2] أن بعض السرّ في جمال الشعر إنّما هو تنوّع الأمواجِ أي الأوزانِ ، ثمّ ترى أنّ في الأسطر الثلاثةِ التالية تتغيّر السَجْعة أو القافية أو الرَويّ عملا بنفسِ القاعدة [3] ، فيتّضِحُ من ذلك أن في هذا النوع من الشعر صناعةً لا تقلّ دِقّةً وإتقاناً عن صناعة الشعر المنظوم .

---

(١) مقطوعة الربيع ، ص ٩٢ — ٩٤ .

(٢) اقرأ : أدركتَ .

(٣) اقرأ : عملا بالقاعدة نفسها .

هذه كَلِمَةٌ وجيزةٌ واضحة ، فعسى أن يكونَ فيها ما يساعد القارىء على إدراك أسرارِ البلاغة في الشعرِ المنثور فَيُطْرَبَ لِجديدِ أنغامه ويُسْتَمْتَعَ بمحاسنه) .

الفريكة — لبنان أمين الريحاني .

بعد مقدّمةِ أمينِ الرَيْحانيّ في شيءٍ من خصائصِ الشعر المنثورعموماً وفي شيء من خصائصِ مجموعةِ « عرش الحبّ والجمال » لمنيرِ الحسامي ، في عامِ ١٩٢٥ ، خصوصاً ، أُورِدُ فيما يلي شيئاً من مقاطع هذه المجموعة :

— مطلع القطعة الأولى من « عرش الحبّ والجمال » (ص ١ — ٢) ، وهي ذات أسطر طويلة مختلفة الأطوال ولا قوافيَ فيها :

أحبّك أيّتها الحبيبة بكلّ قوّة نفسي

أحبّك حبّاً من أعماق قلبي

أحبّك حبّاً بكلّ مشاعري وعواطفي

في ثنايا الضلوع حُرْقة في الفؤاد ولَوْعة

في القلب نار لاذعة تتأجّج بلا انقطاع

وفي الصدر زَفَرات ، وفي العين دَمَعات ...

بالله لا تتركيني وتذهبين ، (كذا) دَعيني بقُرْبك دعيني

دعيني أمتّع الطرفَ من لَحْظك الفتّانِ وأنظُرْ لعينيك الجميلتين

دعيني أشفِ [1] من ابتسامتك حينما تَفْتَرّين عن ثَغْر عَذْب خلاب.

---

(١) كذا بالأصل (بالكسرة) . لعلها بالفتح من « أشفى » (أبرأ من المرض) .

– ومن قطعة فيها أسطرٌ طِوالٌ وأسطر قصار وفيها تَسَبَّقَ من القوافي ، عنوانها « أحب أن أبكي فمن يبكي معي »(ص٤٠ وما بعد):

سكن الليل وفي سكونه سرّ عجيب
يمرّ كأشباحٍ مسرعة أو كحُلُمٍ رهيب
سكن الكون ... وفي الحياة سرّ غريب
سكوت .. سكون في ظلمة الليل إلاّ قلبي الكئيب
خافقاً في حنايا الأضلُع .
أحِبّ أن أبْكِيَ فمن يبكي مَعي .

كم رَعَيْتُ القَمَرْ
كم سكبت العِبَرْ
كم ألفت السَّهَر
وكم تمنّيت القَبْر
ليكون لي المضجَعْ
أحبّ أن أبكِيَ فمن يبكي معي ؟؟

اعتزلتُ عن الناس بعيدا
فذهبت إلى الغاب شريدا
فجلست تحت الشجر وحيدا
وألَمُ النفس حَلّ بي شديدا
وأنا شاردُ هَلِع
أحبّ أن أبكيَ فمن يبكي معي ؟؟

– وهنالك المقاطعُ القصار التي ليس لها نَسَقٌ معلومٌ ولا قوافٍ ، بـل هي تراكيبُ إسناديةٌ (كلّها جُمَلٌ اسميةٌ ، وليس فيها جملةٌ فعلية) ، فمنها مقطع عنوانه « روح الشاعر » (ص ٦ – ١٢) :

....

أنا أغنية الليل

أنا ترنيمة السعادة

أنا ناي الغرام

أنا خفقان القلوب

أنا أنشودة العشّاق

أنا نشيد الحياة

أنا لغة العيون ...

أنا النفس الشاعرة

أنا رسول العواطف الرقيقة إلى القلوب

أنا جمال الطبيعة ، أنا لحن الوجود ....

أنا الموسيقى

أنا الحبّ

أنا العاطفة

أنا روح الشاعر .....

حينما كان منير الحسامي يرتّب هذه التّراكيب كنّا تلميذَيْن في الدائرة الاستعدادية من الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٢٢) ،

وكنتَ أنا مُخَالِفاً له في هذا النَّهج ولم أكن أرى فيما يُسَوِّدُ من الأوراق شيئاً يستحقّ القِراءة أو الطبع في كتاب ، ولكن حينما بدأت أقرأ ما كَتَبَهُ فلانٌ وفلان وفلان ، أصبحَ منيرُ الحسامي فوق هؤلاء بمبدأين من مبادىء المنطق :

• كنت أرى أن معانيه ضَحْلَة ، ولكني كنت أفْهَمُ ما يقوله . أمّا أولئك فكانت معانيهم أبعدَ غوراً ولكنّها كانتْ غيرَ مفهومة .

• وإذا كان يُجوز لعَزْرا باوند أن يَقْذِفَ بالقواعدِ والمدارك بوجهِ العلماء ثمّ يتكلّم كلاماً حُرّاً من كلّ قيدٍ لُغويّ أو اجتماعيّ ، فلِماذا لا يجوزُ مثلُ ذلك لمنيرٍ الحسامي ؟

• • •

العَمَالقة

أرادت الحياة أن تضنّ على نفرٍ من الناس فولدتْهم أمّهاتُهم على العبودية أو في أحوالٍ انتهت بهم إلى العبودية . من هؤلاء أبيكتيتوس (٥٠ – نحو ١٢٠ م) كان عبداً رقيقاً يونانياً يعيش في روما ثمّ نال حرّيّتَه وأصبح من فلاسفة الأخلاق الذين يُشار إليهم في هذا الموضوع . والمشهورُ في تاريخ الجاهلية العربيةِ أن عنترةَ كان من غربانِ العربِ أسودَ اللونِ لأنّ والدته كانت جاريةً حبشيّةً . وعاش عنترةُ عبداً أو كالعبد يرعى غنَمَ أهلهِ ثمّ استحقّ بفضلِ شجاعتهِ وبنُبْلِ نفسه أن يُصْبِحَ فارسَ عبسٍ والمُحاميَ عن أموالهم وأعراضهم . وهو اليومَ أشهرُ بني عبسٍ والمَثَلَ الأعلى – في الجاهلية – للشجاعة والخُلُق الكريم ومن الشعراء العرب الذين استحقّوا بنِتاجهم الأدبيّ أن يكونَ له معلّقةٌ من معلّقات العرب السبع . وإذا كـان والدُ عنترةَ لم يُلحِقْ عنترةَ بنسبه ، وإذا كان مالكٌ عمّ عنترةَ لم يَرْضَ أن يزفّ ابنتَه عبلةَ إلى عنترةَ العبدِ الأسودِ – في رأيهما – فانّ الرجلَ العاديّ اليومَ لا يَعرفُ اسم والد عنترةَ ، وكان اسمُ والده عمراً . أمّا شدّادُ فهو جدّه . ولولا عنترةُ لما عرَفَ أحدٌ بمكانِ عمرو بن شدّادٍ ومالكِ بنِ شدّادٍ في التاريخ .

وياقوتُ الروميّ الحَمَويّ (ت٦٢٦ هـ) كان عبداً رقيقاً فكاتَبَ

مولاه (دَفَعَ لمالكه مبلغاً معيّناً من المال بالتقسيط ثمن عتقه أو حرّيته)، ثم أصبح من كبار رجال التاريخ والأدب . ويكفيه فخراً أنّ كلّ باحث محتاجٌ إلى كتابيه العظيمين « معجم الأدباء » و « معجم البلدان ». وله أيضاً غيرهما . وقد طُبِع كتاباه هذان في الغرب (في إنكلترة وفي ألمانية) قبل أن يُطبعا في بلاد العرب .

والظاهرُ بَيبَرْس (ت ٦٧٦ هـ = ١٢٧٧ م) رابعُ سلاطين المماليك بالعدد ومؤسّسُ دولتهم في الحقيقة هزَمَ التتَرَ في معركة عين جالوت[1] وردّ خطرَهم عن بلاد الاسلام بعدَ أن كانوا قد قوّضوا دعائم الدولة الإسلامية في المشرق وخرّبوا بغداد وقضَوْا على الخلافة العباسيّة . ثمّ تفرّغ لحرب الصليبيين وأخرجهم نهائياً من جميع الساحل الشامي .

الظاهر بيبرس هذا كان عبداً رقيقاً من المماليك ، وُلِدَ قَزْماً وماتَ في عظام العمالقة .

* * *

وفي التاريخ أيضاً أفرادٌ أرادتْ لهم الحياةُ — حينما هيّأتْ لهم أحوالاً ملائمةً للعيش وسُبُلاً مُمهّدةً للتقدّم — أن يكونوا عباقرة . لقد أصبحوا عباقرةً على دَرَجاتِهم ، غيرَ أنّهم وضعوا عبقريّاتِهم في غير وجُوهها.

بيكاسّو دَفَعَته الحياةُ إلى فنّ الرسم الرائع . بدأ بدءاً صالحاً لمّا وقعَ على موضوعاتٍ لرسومه ، ولكنّه كان محتاجاً إلى شيءٍ من الدرْس والمثابرة حتّى يُعَدّ في الفنّانين . غير أنّه اختارَ أن ينقلبَ إلى شيء من التلاعب بالأشكال المُكعّبة وبالألوان على فوضىً من الخطوط لا تَروق إلاّ للأذواق الفَجّة المريضة . ثم هنالك ت . س . أليوت ، وقد بدأ أستاذاً للرياضيّات وللفلسفة في جامعاتٍ كبيرةٍ شهيرةٍ ثمّ اختار أن يكونَ ناظماً

(١) قرب الناصرة (فلسطين) .

للكلمات التي لا تنكشفُ عن المعاني المطمورة تحتَها إلاّ بعدَ مَشقّةٍ في محاولات لجَرْفِ التراب عنها (وليبكاسّو وأليوت في هذا الكتاب ترجمتان أكثرُ تفصيلاً ، ص ١٩٠) .

وجبرانُ خليل جبران (١٨٨٣ — ١٩٣١ م) لا يشكّ أحدٌ في أنّه كان عبقرياً ، فقد وَهَبَتْه الطبيعةُ خيالاً رحيباً غريباً ثمّ ألقَتْهُ الحياةُ على ساعدِ امرأةٍ تكبُرُه بعشرِ سنَوات لمّا هاجرَ إلى الولايات المتّحدة طلباً للرزقِ ، تلكَ المرأةُ الفاضلة كانت الأرملةَ ماري هاسكل . كانت ماري هاسكل مُثقّفَةً ، إذ كانت مديرةَ مدرسة ، كما كانت غنيّةً . ولا ريب في أنّ ماري هاسكل قد لَمَحَتْ في جُبرانَ خليل جبران بوادرَ من فنّ الرسم فأرسلَتْهُ (علـى نَفَقَتِها) إلى باريسَ ليزدادَ عِلماً بفنّه ، وكان من حُسْنِ حظّه أن أدركَ في باريسَ مَثّالَها المُبدِعَ رودانَ (١٨٤٠ — ١٩١٧ م). ولكنّ جبرانَ خليل جبران أضاع في باريسَ شبابَه ثمّ لم يَلْقَ رودانَ ولا حقّقَ رَغبةَ ماري هاسكل فيه . وعادَ جبرانُ من باريسَ يجرُّ قدَمَيْه على الأرضِ مُختاراً أن يكتُبَ حكايات ويُنْشِىءَ مقالات ويَنْظِمَ مقاطعَ مِن شِبْهِ الشعر لا ينكرُ أحدٌ أنّه عالج ذلك كلّه بطريقةٍ غريبة . ولكنّ العربَ كانوا في حاجة إلى فنّان من طَبَقَة رودانَ لا إلى من يَضَعُ الآراء الغريبة في أسلوبٍ أكثرَ غرابةً وأكثرَ التواءً .

وصديقي شارلُ مالك (وُلد ١٩٠٧م) — مدّ الله في حياته — كان في الجامعة الأميركيّة في بيروت مَنارةً في العلوم الرياضيّة والطبيعية ، فاختار أن ينتقلَ إلى عالَمِ السياسة ونطاق الفلسفة النظريّة . لقد أخلى شارل مالك قلعةً حصينةً علـى حدودِ الجهل العربيّ ليدخُلَ في غِمار مناقشاتٍ فلسفيّة لم يَجِدِ العالمُ لهـا حلاً منذُ أيّامِ ثاليسَ الملطيّ (ت ٥٤٥ قبل الميلاد) . وليخوضَ بِحارَ السياسة ، تلك البحارَ التي تتخبّط فيها زوارقُ مختلفةُ الأحجامِ والأشكالِ والألوانِ والاتجاهات ..

إنّ العالمَ كله ، ولا أقولُ العالم العربيّ وحدَه ، كانَ أكثرَ حاجةً إلى مكانة شارل مالك في الرياضيّات والطبيعيّات — تلك المكانة التي لم يحتلها منّا بعدَه إلاّ الواحدُ بعدَ الواحدِ ، ونحن في حاجةٍ إلى الألوفِ من أمثالهِ فيها — أكثرَ من حاجتنا نحنُ في الشرق ومن حاجتِهم هم في الغرب إلى رجُلٍ يعملُ في السياسة عملاً يتزاحم على مثلهِ الألوفُ المؤلّفةُ في كلّ بقعةٍ من بقاعِ الأرض : سفراءَ ووزراءَ . وبعدُ ، فأنا لا أدري إذا كان صديقي شارل مالك نفسه — إذا هو رَجَعَ إلى نفسه — راضياً عن تلك النتائج التي خلّفها مكرُ الماكرين وخطأ الأذكياء في بلادِنا .

وقريباً من بعضِ هذا كانتْ حالُ فدوى طوقان :

وُلِدَتْ فَدْوى طوقان في نابُلُسَ (فلسطين) في عامِ ١٩١٧ م في بيتٍ ذي جاهٍ وثروة وكَرَمٍ وذي نفوذٍ اجتماعيٍ وسياسيٍّ موروث . وكان والدُها عبد الفتّاح آغا من كِبار رجّال الصناعة والتجارة — من النّمط المألوف في زمانه ومكانه — صاحبَ مَصْبَنَة كبيرة . ولا أعرفُ درجةَ تحصيله العلميّ الأوّل ، ولكنّه كان مُفكّراً حكيماً بعيدَ النظر في الأمور واسعَ الاختبار حَسَن التحديث مَعَ النُكْتَة البارعة الصائبة واللاذعة أحياناً — وتلك خاصّةٌ عُرِفَ بها نَفَرٌ من آلِ طوقان — وكذلك كانت والدتُها على مُستوىً سامٍ من الحِكمة مَعَ شخصية بارزة .

وكان لعبد الفتّاح آغا طوقان خمسةُ بَنينَ وخمسُ بناتٍ . وأبناؤه أحمد (ولد ١٩٠٣) وابراهيم (١٩٠٥ — ١٩٤١) ونَمِر (١٩٢٢ — ١٩٥٨) نالوا كلّهم تعليماً جامعياً عالياً . وأمّا يوسف وحسن رحميّ (حسن ولد ١٩١٤) — وهما أصغر من ابراهيم — فلم يكن لهما رغبة شديدة في العلم ، ولكن كانت لهما براعة في التجارة والحياة العملية . والذي أعرفُه أن فدوى كانت ذات اتّجاهٍ أدبيّ تعهّده ابراهيمُ منذ زمنٍ باكرٍ ورجا أن تكون مثله شاعرةً كبيرة .

وبدأت فدوى قولَ الشعر على نَمَطِ أخيها على عمود الشعر العربي.

أقدم ما أعرفُ لفَدْوى طوقانَ من الشعر قصيدةٌ نَشَرتْها لها في مجلة « الأمالي »(السنة الأولى ، العدد الثالث عشر ، في ٢٥ / ١١/ ١٩٣٨ ، ص ١٤) تبلغ سبعة وثلاثين بيتاً (وقد أحبّت يومذاك أن تنشرَ القصيدة موقعة باسمها الأول وحده : فدوى) .والقصيدة قوميّةٌ حماسيةٌ لعلّها أولُ شعرٍ فدوى طوقان نَظَمَتْها بعدَ أن حَفِظَتْ كثيراً من شعر شوقي . من أبياتِ هذه القصيدة (تخاطب وطنَها فلسطين) :

تمسي الخطوب ، ومن ربوعك ساحُها،
وهــا بأرضِكَ مَنْزِلٌ ومُقامُ .
وطني ، فديتُكَ ، لا تَرُعك مصائبٌ
سودٌ لهــنّ عــلى حِماك زِحامُ
الشرق يحْمِل مــا تنوء بحَمْله
ولــه إليك تطلّع وقيــام :
شكواك شكواه ، وجُرحك جُرحه ،
تُؤذيه ان طــافتْ بــك الأيّام .

وأحسَبُ أنّ فدوى لم تكن راضية عن أسلوب هذه القصيدة فلم تضمّها في مجموعتها الأولى « وحدي مع الأيام » (مصر ١٩٥٢ م) ثم لم أرَها في مجموعةٍ تالية لها..

وتَغْلِبُ على هــذه المجموعة مَحبّةٌ للأوزان المجزوءة وللأوزان المقطوعة ثمّ حَيْرة في التسميط (والتسميط ترتيب الأشطر في مقطّعات الشعر — راجع القاموس) .

وفي « وحدي مع الأيام » تبدأ حيرة فدوى ويكثُرُ أنينُها ويتفاوت شِعْرها قوّة في التركيب وضَعْفاً : (ص ١٢ — ١٤) :

ها هي الروضة قـد عاثت بها أيدي الخريف .
عصفت بالسجف الخضـ ـر وألـوت بالرفيف .
تعس الاعصار .....
آه ، يا موت ، ترى مـا أنت ؟ قاس أم حنون ؟الخ .

مكان عاصف بالسجف ... تاعس ... (جوازات شاذة قبيحة) . والرفيف في القاموس تلألؤ الألوان . وألوانُ أوراق الشجر تكون في الخريف مختلفةً خلاّبة المنظر وان كان خروج ألوانِ ورقِ الأشجار عن الخُضرة علامةً لموت تلك الأوراق . ويبدو أن فدوى كانت تجهَلُ هذه الحقيقة من « علم النبات »).

وآراء فدوى في « وحدي مع الأيام » مزيج مع آراء المعري مَسُوقٌ في شيء من أسلوب جبران أومن أسلوب المهجريّين عامة (ص ١٥ — ١٦).

ليت شعري ، ما مصير الرو ح والجسم هبـاء ؟
أتراهـا سوف تبـلى ويلاشيها الفنـاء ؟
عجباً ، ما قصّة البعـ ـث ومـا لغز الخلود ؟
هل تعود الروح للـ ـجسم الملقّى في اللحود ؟
كـم تطلّعت وكم سا ءلت : من أين ابتدائي ؟
ولكم ناديـت بالغيـ ـب : الى أين انتهائي ؟

وفي هذه المجموعة نفسها (ص ٢٨) يبدأ اجتراء فدوى على الغيب :
أرحمـة الله بعليـا سماه تقول أن يكتظّ جوف الثرى ؟

ويحرم المعوز قوت الحياه في عيشه المضطرب الأعسر ؟ (.)

أليس في قدرته القادره أن يمسح البؤس ويمحو الشقاء .

أليس في قوته القاهره أن يملأ الارض بعدل السماء .

ولكن سرعان ما انجرفت فدوى في تيار الشعر الحديث الذي اجتاح جماعة من الشبان وهو آت من فرنسة وانكلترة والولايات المتحدة ومن الاتحاد السوفياتي ومن عدد من البلدان الأخرى. وكانت فدوى تتمرس بخصائص هذا النوع تباعاً ويلفها الضعف الذي يلف الكبار والصغار من المتعلقين بهذا الشعر :

شيء يسير من التساهل اللغوي : قطع همزة الوصل كثير عندها ثم (ديوانها : « على قمة الدنيا وحيداً »، بيروت ١٩٧٣) : مكرّس (ص ٣٧) كلمة عامية من الألفاظ الدينية السريانية (المسيحية) من أكريز (بإمالة الياء بين الفتح والكسر) بمعنى وعظ ونادى . والشاعرة تقصد «منصوباً» (ملكا) أو « مثبتاً » (في منصب أو عمل أو مقام). ثم كما الزهر ، كما الموت (ص ٥٢، ٧١)، وذلك استعمال قبيح فاحش لكاف التشبيه من العامية ولكن على قياس خاطىء[1] . يقال في العامية : كما حنّا كما جنين، كماك كماه (أي مثلك مثله) في مكان الاحتقار . ثم ياالذي (ص ٦٦) . ثم الدخان (بتشديد الخاء) والنجمة (ص ٩٨). والشاعرة تقصد النجم (الجرم — بكسر الجيم — السماوي). والنجمة (بالفتح والسكون أو بفتح وفتح) : نبات أو النبتة لا ساق لها أو النبتة أول نجومها (ظهورها). وذو النجمة الحمار (القاموس المحيط ٤ : ١٧٩ ، في مادة نجم) .

ومن خصائص دعاة الشعر الحديث هذا الجرأة على المثل العليا وقلة التأدب مع الله. ومن هذا شيء عند فدوى طوقان (وإذا كان هذا

---

(١) ورد هذا الاستعمال في الشعر المتأخر ، ولكنه غير فصيح.

يليقُ بغيرِها فانّه لا يليق بها). قالت فدوى (أمام الباب المغلق ، ص٥٦ – ٥٩) :

أنت تغيّرت ،

يا ملك الدنيا والناس

فسّر لي معنى أفعالك

كنت حبيبي ، ملكي الأوحد ....

لكن أنت تغيّرت

لكن أنت تغيّرت (مكرّرة مرتين)

فاهتزت أعمدة المعبد

وانهارت قبب الأجراس

مات الملك

هوى ، هوى عرش الملك

ومات في أنقاضه الملك

ليسقط الملك

ليسقط الملك .

ومن خصائصِ دُعاةِ الشعر الحديث ذلك حبّ الاتكاءِ على معاني التوراة ومعاني الإنجيل وعلى الخُرافات القديمة مع الإعراض ما أمكن عن معاني القرآن الكريم ، واذكُرْ – يرحَمُكَ الله – أنّ القومَ دُعاةُ تجدّدٍ والتوراةُ والإنجيل والخُرافات الوثنية التي هي من قبل التاريخ جديدة عندهم. أمّا القرآن الكريم فهو عندهم قديمٌ ، ولكنّهم لا يعلمون أن القرآن « كلام الله القديم » الذي نَسَخَ كلّ كلام قبله .

ما لَنا ولذلك كلّه فإنّه لَوْمٌ في غير مَحلّه .

وعند فدوى طوقان أشياءُ صريحةٌ من معاني التوراة ومن معاني الإنجيل ومن معاني الوثَنية . ومَسلكُها في ذلك مخالفٌ لمَسلك أخيها ابراهيمَ ، وكُنتُ أودّ أن استشهدَ بشيء من أقوالها في ذلك ثمّ اكتفيتُ بالمقطعِ السابق :

أنتَ تغيّرت ،

يا ملكَ الدنيا والناس

فسّرْ لي معنى أفعالك .....

فبعد هذا الكلام الإيجابي في الجرأة على « مَلِكِ الناس » (وأستغفرُ اللهَ ، من أنّي نَقَلتُ قولَها) لم يبقَ لها ذنبٌ في الاتّكاء على الوثنيّات والتوراتيّات والإنجيليّات .

أمّا الذي فَعَله ابراهيمُ ، ابراهيم عبد الفتاح طوقان،أخو فدوى ، فكان مختلفاً جدّاً . قال ابراهيم في ختام قصيدته المشهورة (وهي ثمانية وسبعون بيتاً) :

كَلاّ ، ومَنْ خُتمَ الرُسْلُ الكِرامُ بِه
ومَنْ خَصَصْتَ بمَرْجُوِّ الشفاعاتِ ،

ما كان هَجْوي سوى نصرٍ لدينِك مِنْ
مُبَشّرينَ أتَوْنا بالرقاعات .

كم أظهروا رَحْمةً للمسلمين ، وقد
عَلِمْتَ ما أضمروهُ من عداوات .

إنّي لأرجو وصَحْبي أن يكونَ لنا
لَدَيْكَ عن هَجْوِهِم حُسْنُ المُكافاة

واكتُبْ لنا أن يكونوا ، يومَ نَحشُرُنا
في جَنّةِ الخُلْدِ ، حوراً في الحمامات .

وأرادَ إبراهيمُ أن يضعَ ملحمةً في مساوىء اليهود يعتمد كلُّ بيت فيها على جلد (جملة) من التوراة (من رسالة إليّ مؤرخة في ١١ / ٩ / ١٩٢٩). وسبب ذلك أنّه قرأ في ١٠ / ٩ / ١٩٢٩ قصيدة لشاعر يهوديّ اسمه راوبين يعيّرُ فيها العربَ بأنّ هاجرَ أمّ اسماعيل — جدّ العرب — جارية ، بينما سارةُ أمّ اسحاقَ جدّ اليهود حرّة . وقد تمّ نظمُ هذه القصيدة في يومين . ومنها (ديوان ابراهيم ، دار القدس — بيروت ١٩٧٥ ، ص ٧٨ — ٨٠) :

هاجرٌ أمّنا ولودٌ رؤومُ ... لا حسودٌ ولا عجوزٌ عقيمُ .
هاجرٌ أمّنا ومنها أبو العُــر ... بِ . ومنها ذاك النبيّ الكريم .
يوسفٌ باعـــه أبوكم يهوذا ، ... إنّ حُبّ الدينارِ فيكم قديم .
وكفرتُم بنعمـــةِ الله حتى ... ضاق ذَرْعاً بالكُفْر موسى الكليم .
والربا ربّكم له صَنَمُ الحِـر ... صِ مِثـــالٌ أنتم عليهِ جُثوم .
وهضَمتُم حقّ الجوارِ وصِحتُم : ... أيّها الناسُ ، حقّنا مهضوم .
وشكسبيرُ خالدُ القولِ فيكم : ... أمرُ شيلوخَ في الورى معلـــوم .
نادِ أبطالكَ الذين توارَوْا ... في الشبابيك إنّهـــم لقُروم .
يرقُبون الأطفالَ منّا ، فإنْ لا ... حوا رَمَوْهُمْ فهالِكٌ وكليم .
في يديهم سلاحُ قومٍ ... عليه ... « أسَدٌ » في حديدِه مختوم[1] :
نادِهِم : ينقذفوا القنابلَ واصْرُخْ : ... شعبُ صِهيونَ أعزَلٌ مظلوم .
والعَنِ الإنكليزَ واحملْ ظُباهم ، ... إنّ نُكرانَ فضلِهِم لَجَسيم .

ولدُعاة الشعر الحديث مسلك في الأوزان لا أراه قويماً ولا سليماً ،

(١) أي سلاح انكليزي .

ولكنّي لا أرى أن أبسُطَ شيئاً منه هنا – وقد مرّ شيءٌ من ذلك في مكانٍ آخرَ – لئلاّ يطولَ الكلام ثمّ يدخلَ في نِطاقِ جَدَلٍ لا فائدةَ منه .

وأمّا البلاغة والنظم فلي فيهما كلمة .

تقول فدوى في إحدى قصائِدها (على قِمّة الدنيا وحيداً ، ص ٤٤ ، راجع ٣٨) :

لكنّما الرياحُ في هبوبِها

تقول حاذري

إخوتَكِ السبعة

تقول حاذري

إخوتك السبعة

تقول حاذري

إخوتك السبعة (مكرّرة ثلاث مرّات) .

وتضيف فدوى ذيلاً على ذلك (ص ١٠٧) : « أمّا العدد سبعة (في « حاذري إخوتك السبعة ») فقد أردت به الكثرةَ العددية ولم أقصدْ دُولاً عربيةً بالذاتِ ، كما تبادر إلى ذهن بعض القرّاء .

وما كان أغنى فدوى طوقان عن هذا الاعتذار الذي لا يُغني : إنّ هذا العددَ سبعةً قد استُعمِلَ كثيراً للدَلالة على الدول العربية في عام ١٩٤٨م (عام الكارثة) . وسيبقى هذا العددُ مَعلماً في البلاغــة الحديثة . سُئِلَ المرحوم ساطعُ الحُصري (ت ١٩٦٩ م):

لِماذا انهزم العربُ (في حرب إسرائيل) وهم سبعُ دول ؟

فقال ساطع :

— انهزموا لأنهم سبع دول .

ولقد كان لفدوى غُنْيَةٌ في العدد « تسعة » فهو في التقفية مثلُ العدد سبعة ، ثم هو أقربُ إلى الكَثْرة العددية من العدد سبعة . وفوق هذا كلّه كان بإمكانها أن تتغطّى بالعدد تسعة غطاء ساتراً وتأتي في ذلك بتورية كان البلغاء يموتون للوقوع عليها (في تعبير لإبراهيم طوقان نفسه) . إنّ إخوة فدوى تسعة ، خمسةُ بَنينَ : أحمدُ وإبراهيمُ و يوسف وحسن وحمي ونَمِرَ ثمّ أربعُ بنات : بندر وفتايا وأديبة وحَنان .

وواحدة أخرى في معاني الشعر . قالت فدوى (على قمة الدنيا وحيداً ، ص ١٨٠) :

من يقول ؟

لا خبر

ويقف السجّان وجهه حجر

وعينه حجر

يسلب منّا الشمس والقمر .

— ما معنى : يسلب منّا الشمس والقمر ؟

— لقد كان بالإمكان أن تقول فدوى :

• يسلب منّا الغُصنْ والثَمَرْ ،

• يسلب منّا البطش والحَذَر ،

• يسلب منّا الغيم والمطر ،

• يسلب منّا البحر والنَهَر (النهر بفتح ففتح)

• يسلب منّا الصخر والزَهَر (الزهر بفتح ففتح) ......

إذا كانت القضيةَ قضية موسيقى (لا قضيةَ معنىً مرتبط بما سبق) ، فإنَّ في الأشطر التي اقترحتُها أنا موسيقى أحلى نغماً . وانْ كان المعنى مقصوداً ، ففي الذي اقترحته أنا معنىً أنبلُ لأنه أكثرُ التصاقاً بالأشطر السابقة ، إلاّ إذا كان المعنى الواضح لا قيمة له عندهم .

وشيءٌ آخرُ أيضاً :

يبدو أنَّ دُعاةَ الشعر الحديث (ت .س. أليوت خاصّة وعزرا باوندْ على الأخصّ) يتبجّحون بالتاميح (وهذه كلمة يجهلها دعاة الشعر الحديث. سأفسّرها لهم) .

إنَّ نفراً من الشعراء العربِ ومن شعراءِ الفُرسِ كانوا « يتملّحون » بإدخال عدد من الكلمات الغريبة (من غير اللغة التي كانوا ينظمون فيها) : كان الشاعر الفارسي يدخل ألفاظاً وجملاً أو أشطراً عربية في قصائده ، وكذلك كان نفر من شعراء العرب يُدخلون في شعرهم ألفاظاً وتراكيبَ فارسيّة. والوشّاحون في الاندلس كانوا يدخلون في موشّحاتهم (وخصوصاً في القَفَلات أو الخَرَجات — اللازمة في آخر القصيدة) ألفاظاً عربيةً عاميّة أو ألفاظاً وتراكيبَ أعجميةً أو عجميّة : من الألفاظ التي كانت تدور في حديث نصارى الاندلس من لاتينية متقهقرة . وكان جميع هؤلاء : الفرس وعرب المشرق وعرب المغرب يفعلون ذلك للتفكهة والتندّر. ولم يكونوا يملأون به قصائدهم — كما كان يفعل عزرا باوند مثلاً فيعمي شعرهم على القرّاء عامّتهم وخاصّتهم .

الملمّعات (١)

المُلمعات قصائدُ من الشعر الفارسي (أو الشعر التركي أو الشعر

(١) في الملمعات (أو الشعر الملمع) راجع « تاريخ الأدب العربي » للمؤلف (بيروت — دار العلم للملايين ، ١٩٧٢م) ، ٣ : ٦٢٢ — ٦٢٣ ، ٨١٧ — ٨١٩ ، ٩٢٦ .

الأوردي[1] .....) يَرِد فيها أشطرٌ أو أبياتٌ من الشعر العربي على نظامٍ مخصوص. إنَّ اللغات التي يتكلمها المسلمون في غير العالم العربي مملوءة بالألفاظ العربية. من أجل ذلك نجد الشعرَ والنثر عند هؤلاء يحفِلُ بالألفاظ العربية. ولكنَّ شعرَهم خاصّة لا يسمّى مُلَمَّعاً إلاّ إذا وردتْ فيه التراكيب العربية على نظام خاصٍّ يُفهَمُ منه أن تلك التراكيبَ لم تَرِدْ عَرَضاً، بل قَصَدَ منها شاعرُهم أن تكونَ اقتباساً أو تضميناً من اللغة العربية.

حَرَصَ أبو القاسم الفردوسي[2] في نظم قصيدته الكبرى «شاهنامه»[3] على أن يُخليَها من الألفاظ العربية — من أجل ذلك كان الفردوسيّ أوّلَ دعاة القومية الفارسية — ومعَ ذلك فانّ تلك القصيدة قد ضمّت ألفاظاً عربية تبلغ عشرة بالمائة من مجموع كلماتها.

---

(1) اوردو (في اللغة التركية): الجيش (وكان لفظها العامي عند العرب في القرنين الماضيين «المرضي» (بضم العين وسكون الراء). واللغة الاردية نشأت في جيش المغل (بضم فضم) الذي كان في خدمة الملوك المغل المسلمين وكان يضم أشتاتاً من الشعوب. ثم تهذبت هذه اللغة في بلاط المغل الذين حكموا الهند منذ أوائل القرن العاشر للهجرة (أوائل القرن السادس عشر للميلاد). وألفاظ اللغة الاردية مجموعة من شعوب مختلفة أبرزها العربية والتركية والفارسية والهندية (السنسكريتية). أما قواعد اللغة الاردية فمأخوذة من الفارسية في الأكثر والسنسكريتية (؟) في الأقل. والاردية اليوم لغة واسعة الانتشار في الهند بين المسلمين وبين غير المسلمين.

(2) الفردوسي هو أبو القاسم منصور بن أحمد بن فرخ (بضم الراء المشددة)، ولد في طوس (خراسان — فارس) سنة ٣٢٩ هـ (٩٤١م) بعد المتنبي بربع قرن ثم توفي سنة ٤١١هـ (١٠٢٠م) بعد المتنبي بأربع وخمسين سنة. وفي أيامه كانت اللغة الفارسية القديمة قد نسيت أو كادت، إلا في أطراف البلاد الفارسية وبين الفلاحين خاصة. فطاف الفردوسي البلاد يجمع الألفاظ الفارسية من أفواه الناس ثم نظم بها شعره، فكان عمله ذاك مبدأ نشوء اللغة الفارسية الحديثة.

(3) شاهنامه (كتاب الملك) ملحمة (قصيدة طويلة) تبلغ ستين ألف بيت مزدوج سرد فيها الفردوسي تاريخ الفرس القومي إلى الفتح العربي. ولا ريب في أن الفردوسي قد حمل على العرب فيها تلميحاً في الأكثر وتصريحاً ونوه بكثير من أبطال الفرس القدماء.

إنّ قول الفردوسي ، مثلا :

زهر كونه أز مرغ وأز جارپای خرد كرد ويك ياك بيارو بجاي[1] ،

ليس ملمّعاً ، إذْ كلّ ألفاظه فارسية . وكذلك قول قانصوه الغوري[2] في اللغة التركية :

أكر إنشا أكر شعر وغزلــدر أكر علم وأكر بحث وجدللــر
كر وزر طابك أنده بحر زاخر سزوكه خلق حيران أول آخر[3] .

فإنّنا لا نعدّه ملمّعاً ، معَ أن الكلمات العربية فيه كثيرة (إنشاء ، شعر ، غزل ، علم ، بحث ، جدل ، بحر ، زاخر ، خلق ، حيران ، أوّل ، آخر) .

وأمّا إذا جاء في المقطوعة الفارسية أو التركية أو غيرهما بيت تامّ أو أكثر ، أو شطر واحدٌ أو أكثر من اللغة العربية ، فإنّ تلك المقطوعة تكون حينئذ ملمّعة . قال جلال الدين الرومي[3] :

---

(١) معنى البيت : من كل نوع من الطير ومن ذوات الأربع (النعم بفتح ففتح ، أو البهائم : الحيوانات التي تذبح للأكل) صنع (ابليس) أطعمة وكان يجيء بها إلى مائدة (الضحاك ملك فارس العربي) واحداً واحداً .

(٢) مملوك جركسي ، كان مولده سنة ٨٥٠ هـ (١٤٤٦م) ، بويع بالسلطنة سنة ٩٠٥ هـ ، وقتل (على الأرجح) في صيف ٩٢٢ هـ (١٥١٦ م) بعد انهزامه في حرب السلطان سليم العثماني في معركة مرج دابق (قرب حلب) . وكان شجاعاً وأديباً شاعراً .

(٣) مولانا جلال الدين الرومي أعظم شعراء الصوفية باطلاق ، ولد سنة ٦٠٤ هـ (١٢٠٧م) في بلخ (في أفغانستان اليوم) . خرج مع أسرته إلى الحج ثم لم ترجع أسرته إلى موطنها الأول ، بل استقرت في قونية (آسية الصغرى) . وفي قونية نشأ جلال الدين ثم انصرف إلى التصوف وأسس في قونية طريقة الدراويش الدوارين (الذين يقومون بالرقص في أثناء الذكر) . —

راح بفيها ، والـــروح فيهـــا كي أشتهيها ، قـــم فاسقنيها .
اين راز يارست ، اين قاز يارست، آواز يارست ، قم فاسقنيها [1] .

وربّما تألفت الملمّعة من شطر غير عربي وشطر عربي على التوالي ، كقول قانصو الغوري (بالتركية) :

يا الهي ، بن كناه كـــار أنت غفّار الذنوب [2] .
عيبمي يوزيـــه أورمه أنت ستّـــار العيوب .
قيسو إشلر سنكه معلوم انت عـــلاّم الغيوب
بن فقيره ، قيـــل عنايت ، انّـــني أرجو رضـــاك .

وأرادت فدوى أن تفعل شيئاً من ذلك (مرّة واحدة فيما مَرَرْتُ به) فقالت (على قمّة الدنيا وحيداً ، ص ٢٦ — ٢٧) حينما تكثر طرقات الجند الصهيوني (الاسرائيلي ، اليهودي) على باب الرجل العربي (الفلسطيني ، الوطني — في فلسطين المحتلّة) :

— يا عبلة ، يا سيّدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء
صونيها أيّتها العذراء

= وكانت وفاته سنة ٦٧٢ هـ (١٢٧٣م) . وكان جلال الدين فقيهاً متفلسفاً صوفياً وشاعراً مكثراً (بالفارسية والتركية والعربية) . له ديوان « مثنوي » (مثاني أو مزدوجات : وهي أبيات مصرعة أو مقفاة في شطريها ، على ما نعرف من بحر الرجز العربي ، ولكن بيتين بيتين : كل أربعة أشطر بقافية واحدة) .

(١) اين راز الخ : ذاك سر حبيبي ، ذاك دل (بفتح الدال وتشديد اللام: كثرة مطالب المحبوب ثقة بمكانته عند المحب) ، ذاك صوت حبيبي .

(٢) بن (أنا) كناه (جناح ، ذنب) كار (عامل) . كناه كار (مذنب) . — عيبمي يوزمه أورمه (لا تضرب وجهي بعيبي ، عيوبي أي ذنوبي). — قيسو اشلر الخ (جميع الأشياء معروفة لديك : أنت عالم بكل شيء). — بن فقيره ، الخ (أنا مفتقر اليك) فتولني (بعنايتك) .

ــ الجند على بابي ويلاه

ــ حتى الله تخلّى عنّي حتّى الله

ــ خبّىء رأسك

خبّىء صوتك

ــ وبنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء

Open the Door
Ouvre la Porte

افتاح ات هاديليت

افتخ باب

ــ وبكلّ لغات الأرض على بابي يتلاطم

صوت الجند

ــ يا عبلة انّي ....

ــ يا ويلي

....

.... (انتهى المقطع) .

هذا مقطع تامّ من شعر فدوى بأحرفه ونقاطه وتنقيطه (الفصل بين الكلمات) أثبتّه كما جاء في ديوانها . لا شكّ في أن فدوى استطاعت أن تعبّر عن الخوف الذي يستولي على المظلوم إذا دَهَمَه أمرٌ يَعرِفُ عواقبه أو لا يعرف عواقبه . وفدوى في هذا الباب شاعرة . ولكن لماذا هذه الألفاظ الأجنبية (خصوصاً الجملة الثانية الفرنسية) ، فانّه من غير المنتظر أن يتكلّم بها الجُندي الصهيوني في فلسطين ، وليس لها دور بإفهام العربي في

فلسطين بالإفرنسية). نحن نفهم أن الجملة الأولى (الانكليزية) لغة الاحتلال الأول ، وقد عاشت في فلسطين واتخذها عرب فلسطين لغة ثانية . وأما الجملة الثالثة (ديليت بامالة اليائين بين الفتح والكسر : باب) فهي من العبريّة لغة الغاصب المحتلّ . والجملة الرابعة (العربية المشوهة) لهجة للجندي الصهيوني .

ولعلّ التأثير يكون أشدّ لو أن الجمل كانت بالروسية وبالبولونية والهنغارية وغيرها أيضاً . ولكن الحاجة غير ماسّة إلى ذلك . إنّه تقليد فحَسبُ .

ومن باب الاتّفاق أنّني اليوم (١٧ / ١٠ / ١٩٧٨ م) قرأت في جريدة النهار (بيروت) قصيدة حديثة لمحمود شريتح أدخلَ فيها تراكيبَ من الفرنسية والانكليزية وأثبتها بالحرف اللاتيني ، بعد أن بدأ القصيدة ببيتين للعباس بن الأحنف . وليس من منهجي هنا أن أقول في قصيدة محمود شريتح أكثر من هذا .

وواحدة أخيرة :

أمرُ العَرَبِ ، في كلّ مكانٍ ، وفي فلسطين أيضاً ، غريبٌ عجيب مريب .

إذا طبعتِ الجامعةُ العبرية كتابَ « أنساب الأشراف» (وهو كتاب عربي في المفاخر العربية) لمؤلف عربي مشهور هو أحمد بن يحيى البلاذري (ت ٢٧٩ هـ) فتداوُلُ هذا الكتاب وقراءته ممنوعان . أما الصور العارية وأمّا الرسوم المشوّهة وأمّا الأفلام السينمائية الداعرة وأمّا الشعر المشوّه وأما الكتب التي تسمّى « سياسية » ، ومعظم هذه عمل صهيوني لصهيوني أو لغير صهيوني ، فتداولها تفتح له الأبواب .

نظريّة النسبية لأينشتاين يمكن أن تكون ممنوعة لأن صاحبها يهودي ، ولكنّ تطبيق « بروتوكولات اسرائيل » عملياً بتشويه العقل العربي ليس ....

نماذج ناجحة لغير المدّعين..

إنّ العبقرية والمقدرةَ لا تظهران إلاّ إذا خضع الانسانُ للقوانينِ الطبيعية أو للقواعدِ الوضعية ؛ فإذا فاز ، وقد أُلقِيَت ، عليه تلك القيود ، فمن الحقّ أن يقالَ فيه بعد ذلك عبقريّ أو مقتدر . أمّا إذا ترك الإنسان يفعل ما يشاء كما يشاء في الوقت الذي يشاء ومن غير حدود في المكان والزمان ثمّ جعل هو نفسَهُ من نفسه حكَماً على نفسه ، فانّ لكلّ انسانٍ الحقّ حينئذٍ في أن يدّعيَ العبقريّةَ والمقدرة .

في هذا الفصل نماذج لجماعةٍ لم يشتهروا في الأدب — حاشا بشارة عبدِ الله الخوري — وقد سلكوا كلّهم ، مرّةً أو مرّتين ، مسلكَ الشعرِ الحديث ، وكان ما صنعوه ناجحاً ومفهوماً أيضاً . ومن هؤلاء من هو أفضل في هذا الباب من الذين ادّعَوا البراعةَ فيه ، من حيثُ المنطقُ وصحّةُ التعبير الواضح على الأقلّ .

بعد منير الحسامي :

ومُنذُ كان منير الحسامي منهمكاً في تدبيج مقالاته الخياليةِ في إطار « الشعر المنثور » (راجع فوق، ص ١٤٥) — وكنّا لا نزالُ تِلميذَيْن في

الجامعة الاميركية في بيروت (١٩٢٣) — لم أكن أوافقه على أسلوبه المُفكّك في رأيي . كنّا مرّة نتجادل ، ونحن نسير في الجانبِ الشمالي من ملعب الدائرة الاستعدادية ، في أواخر العام المدرسيّ ، ولا تزال صورةُ ذلك اليوم واضحةً في ذهني وضوحَ هذه الصفحةِ التي أكتُب عليها الآنَ .
قال لي : « أنتَ تستطيعُ أن تَنْظِمَ شِعراً موزوناً ، ولكنّك لا تستطيعُ أن تكتُبَ « شِعراً منثوراً » .

فقلت له : (وبي حَميّةُ طِفلٍ في السابعةَ عَشْرَةَ من عُمُرِه) :
أستطيعُ أن أكتبَ شعراً منثوراً جيّداً . فردّ عليّ قائلاً :

إذا قَبِلَ ميشالُ زكّورٍ أن ينشُرَ لك ما تكتُبُ (في مجلّة « المعرض») أقْرَرْتُ بمقدرتِك على ذلك .

ثمّ استدرك قائلاً — وكنتُ أنا قد بدأتُ أنشُرُ أشياءَ في الصحف ، كما كان هو يَعْرِفُ صِلَةَ عمّي حسنٍ (ت أيلول ١٩٦٦ م) برجال الأدب في البلد — « تكتُبُ المقالَ باسمٍ مُستَعارٍ وأنا أحمِلُه إلى مجلّة « المعرض» . قبلتُ شرطه . وكتبتُ المقالَ بتوقيع « عمر» وأعطيته إيّاه . وظهر المقالُ أو الشِعرُ المنثور في العدد ٢٣٦ من مجلّة المعرض (٢٦ / ٨/ ١٩٢٣) ومنها (ص ٤ — ٥) :

انهَضْ ، يا بنيّ ، فقد تلا الليلُ سورةَ الفجر .

عنّي ، يا أبتِ . إنني أحلُمُ ، وما ألذّ الأحلامَ إذا كانتْ جميلة .
إنّه ، يا أبتِ ، حُلُمٌ جميل ......

هزّت الشفقةُ ذلك الشيخَ فانحنى على وَجْه وَلَدِه يتفرّس فيه وقد ظهَرَتْ عليه ابتسامةٌ خفيفةٌ بعد أن بدأتْ خيوطُ النورِ الضئيلةُ تنسابُ من كُوّةِ المنزل . .

انهَضْ ، يا بُنيَّ ، فقد تلا الفجرَ زَقْزَقةُ العصافيرِ وهي تُرتِّلُ « والشمسِ وضُحاها » .

دعني ، يا أبتِ ، فإنَّ الحُلم ذهبيّ ... وهذه الحوريّة تقول لي :

إنِي أعطَفُ عليكَ مـن أمّكَ وأبيك . إنّني في الرَخاء أجالِسُك وفي الشِدّة أساعدك وأواسيك .

إنّ شعرَها الذهبيّ قدِ التفتْ منه خُصلةٌ حولَ عُنُقي وهي أنعَمُ من الحرير وألينُ من النسيم .... فاتركني ، فإنّي سأنهضُ بعدَ قليل .

انهَضْ ، يا بنيّ ، فقد بدأتْ أسلاكُ النور تظهر من وراء الجبال . وهذه « أورورا » تتقدّم موكبَ « أبولو » . وعمّا قريبٍ تزَاورُ الشمسُ ذاتَ اليمين .

....

وتمضي القطعة على هذا السَمْتِ حتى تتِمَّ قصةٌ رَمزيةٌ كاملةٌ صاغها ابنُ سبْعَةَ عشَرَ عاماً . غيرَ أن تلك المَقالةَ كانتْ آخرَ عَهْدي بالشعر المنثور وبالكتابة الخيالية . إنّ القضيّةَ هي التالية : إنّ بإمكانِ فنّانٍ مثلِ روفاييل أو رمبرانت أن يَرْسِمَ صُوَراً مثلَ صُورِ بيكاسّو أوْ جبران . ولكن ليس بإمكانِ بيكاسّو وجبرانَ أن يَرْسِما صُوَراً مثلَ صُوَرِ روفاييل .

ولا يحتاجُ هذا الشعرُ المنثور ولا ذلك الشعرُ الحرّ إلى اختصاصٍ . بالامس القريبِ جداً قرأتُ في جريدة « الوطن » (صوت الحركة الوطنية اللبنانية) في العدد ٢٢١ (٢١ / ١١ / ٧٨) قطعةً لفؤادِ شبقْلو — وهو شابٌ في نحوِ الخامسةِ والعشرين أو السادسةِ والعشرين يَحْترفُ المُحاماةَ ويعمل في السياسة . والشعرُ ليس من مجرى حياته ، فوالده وجدّه كانا

يعملان في الصناعة (في الحدادة) وعمه الأستاذ محمد شبقلو من أساتذة الكيمياء البارعين — ولكن لما انفعلت عاطفته بحادثة قنبص جادت قريحته بالقطعة التالية التي لا أرى أن تي أس أليوت وعزرا باوند أو أحد أشباههما في لغتنا العربية يستطيع أن يقول خيراً منها في مثل هذا الموقف : لقد كانت عاطفته في هذه القطعة أصدق من عواطف أولئك في معظم ما قالوه . ثم إن هذه القطعة (الوطن ، ص ٨) تستجيب لجميع مطالب الشعر الحر : انفلات من الوزن والقافية ، خيال سائغ ، إيحاء ذي أثر في النفس ، وموضوع إنساني وجداني في وقت معاً ، ثم ألفاظ وتعابير من الحديث الذي يدور بين الناس عادة ومن الحياة القريبة الواقعة أيضاً . ثم في قطعة فؤاد شبقلو شيء آخر لا تجده عند فلان وفلان وفلان : فيها وضوح في الغرض ووضوح في التعبير وجد في القول واحترام للمناسبة .

وفيما يلي قطعة فؤاد شبقلو من الشعر الحر :

وفاء ...

يا شهيدة الصبايا

— وفاء بزي .. يا شهيدة الصبايا .

يا زينة بنات « المجلس » *

ما الخبر ؟

— رصاصة « أحمق » اخترقت مكان « تهجيرك » واستقرت في جسدك النحيل ؟

توقف « قلبك الصغير » عن الخفقان ..

— ما أشجعك أيتها « الامرأة » ...

كنت الحياة ... بكل جمالها

والمستقبلَ .. بكلِ طموحه
كنت الصبا ... بكلِ حيويته
والتحررَ بكافة أبعاده .
كنت النضالَ بأسمى آياته
والصمودَ بجميع مضامينه .
— أيتُها الشهيدةُ ....
يا « مؤنثةَ المهجرين » **
غداً نجتمعُ بدونك .
غداً نتذكرُ وجهَك الصبوح ..
وصوتَك الجهوَري :
وطلّتك الحلوة .
— أيتها الجنوبيّة ..
ثقي .. انّ تلك كانت « هجرتَك » الأخيرة
ولا بعدَها ؟
الهجرةُ الأولى يومَ « اقتلعوكِ » خارج « النبعة »
وعيونك معلقةٌ بها .
والهجرةُ الثانيةُ يومَ « طردوك من بنت جُبيل »
وما زالَ حنينك اليها .
والهجرة الثالثة يومَ انتزعوكِ منا .
— لك الرحمةُ ولنا الحسرة
وللجنتِك الوطنيةِ المركزية للمهجرين الصبرُ على فقدك .

في ٢٠ / ١١ / ١٩٧٨ — فؤاد شبقلو

---

* المجلس السياسي المركزي للاحزاب والقوى الوطنية والتقدمية
** اللجنة الوطنية المركزية للمهجرين

واتّسعَ القولُ في مثل هذا الشعر المنثورِ ، فقد نَشَرَتْ في مجلّة « الأمالي » (*) لأحدِ القرّاء أديبِ الغازي قطعةً مطلعها [1] :

أيتُها الزهرة .....

يا مَهْبِطَ الوحي والإلهام

يا ابنةَ الأجيال فاتنةَ أبناء النور

أيّ سرّ هَمَسَه النسمُ في أذنيك ؟

وأيّ حديثٍ شهيّ تُحدّثك به أترابُك المجاورات ؟

في طلائع النور تُداعبك أمواجُ الشمس الرضيّة

وفي بَدْأة الظلام تنامين على خيوط الشفَق .

أيّ أفكار رائعة تتزاحمُ في مُخَيّلتِك وأنت غارقةٌ بين أحضان الشمس ؟

وأيّ أحلام لذيذة تَحلْمين وأنتِ رافعةٌ على هامتك ألوان المغيب ؟

ونقل الطالبُ في كُلّيّة المقاصد الإسلامية [2] منير العانوتي [3]

(*) الأمالي مجلة أسبوعية تبحث في الثقافة أنشأتها في بيروت بالتعاون مع المرحومين محمد علي الحوماني والطبيب الدكتور محمد خير النويري وعارف أبي شقرا (ت ١٩٥٨ م) صدر العدد الأول منها في ٢ / ٩ / ١٩٣٨ م ثم استمر صدورها ثلاث سنوات متوالية . ثم رأيت أن تقف المجلة عن الصدور لسببين: إنها استغرقت وقتي وحالت بيني وبين التأليف (وقد كنت ولا أزال أعتقد أن الكتاب أكثر نفعاً) ثم إن الدولة الفرنسية (وكان لبنان تحت الانتداب الفرنسي) أرادت أن توجه المجلة كما كانت توجه غيرها من الصحف والمجلات . والاسم « الأمالي » مأخوذ من عنوان كتاب الأمالي (جمع املاء) لأبي علي القالي (ت ٣٥٦ هـ = ٩٦٧ م) .

(١) السنة الأولى ، العدد الثالث ، بتاريخ ١٦ / ٩ / ١٩٣٨ م ، ص ١٣ .

(٢) ثانوية البنين (الحرج) اليوم لجمعية المقاصد الخيرية الاسلامية (بيروت) .

(٣) منير العانوتي (؟١٩١٥ – ١٩٧٨ م ، بيروت) تقلب في عدد من مناصب الدولة ثم أصبح=

قطعةً عن بوسيبه [1] عنوانُها « الحياة الانسانية » [2] جاء في آخرها :

ها إنّ شبَحَ الموتِ يتمثّلُ لكَ وقد أخذتَ تشعرُ بدُنُوِّ الأجل ،

وبقرب الهاوية المشؤومة ،

ولكنْ لا مَنَاصَ من الوصول إليها ... لم يَبْقَ بينَكَ وبينَها إلاّ خُطْوةٌ واحدة .

ها إنّ الهلعَ قد بلبلَ الحواسّ ، فدارَ الرأسُ ، وتاهتِ العيون .

يجبُ أنْ أسير ....

كنتُ أوَدّ أن أرتدّ إلى الوراء ، ولكنْ ليس من سبيل .

لقد قُضِيَ الأمر .

ونشرتُ للشاعرِ الرقيقِ المشهور بشارةَ عبدِ الله الخوري (١٨٨٥ — ١٩٦٨ م) قصيدةً من الشعر المألوف في المعنى ، ولكن ذاتَ ترتيبٍ خاصّ للأشطُر ، مطلَعُها ، كما جاء في مجلّة « الأمالي » (٣٠ / ٩ / ١٩٣٨ م) :

= محافظ جبل لبنان (محافظة من المحافظات الخمس في الجمهورية اللبنانية). كان من المنتظر أن يحال إلى التقاعد في هذا العام (١٩٧٨ م) وسن التقاعد في لبنان تكون في الرابعة والستين من العمر . ومع أن معير الغانوتي لم يشتغل بالأدب ، فانه كان ذا ذائقة أدبية كما كان حاضر النكتة بارعاً في حبك التوريات والكنايات .

(١) بوسيه أو ، على الأصح ، بوسويه (١٦٢٧ — ١٧٠٤ م) أسقف فرنسي وكاتب وخطيب كنسي ، كانت له عظات (خطب وعظية) كثيرة منها : في الموت — في المكانة البارزة للفقراء . وكان بارعاً في التأبين . وأكثر خطبه في التأبين كان في أعضاء الأسرة المالكة . وكان له موقف سياسي ساند فيه السياسة الدينية (الكاثوليكية) التي نهجها لويس الرابع عشر وانتقد الحركة البروتستانتية . وله مقالة في « تاريخ الكنائس البروتستانتية » (١٦٨٨ م) .

(٢) السنة الأولى ، العدد الرابع بتاريخ ٢٣ / ٩ / ١٩٣٨ م ، ص ١٥ .

اسقنيها ، بأبي أنتَ وأمّي ، لا لِتجلو الهمّ عنّي ؟
أنت همّي .

املأ الكأسَ ابتساماً وغراما ،

فلقد نام النَدامى والخُزامى .

زحم الصبحُ الظلاما ، فإلاما ؟

قُمْ نُنَهْنِهْ شفتَيْنا ونذوّبْ مُهجتينا رَضِيَ الحبّ علينا ،

يا حبيبي ، بأبي أنت وأمّي .

اسقنيها ، بأبي أنت وأمّي ، لا لتجلو الهمّ عـــنّي .
أنت همّي .

وفي ١٤ / ١٠ / ١٩٣٨ م رأى الأديبُ الشاعر قيصرُ ابراهيمَ المعلوفُ (١٨٧٤ — ١٩٦٤ م) أن ينشرَ في مجلّة الأمالي ترجمةً شعريةً لقصيدةٍ من أدبِ أهلِ رومانية (في البلقان) فيها شيء من معاني الشعر الحديث وشيء من ترتيبه . كانت القصيدةُ للشاعر « دولارك » (أشعرُ شعراءِ أمّته — وهذا من لفظ قيصرِ المعلوفِ) وكانت أمّتُه على وشْكِ الاحتفال بعيده المِئَويّ . نقل هذه القصيدةَ من لغةِ أهل رومانية إلى اللغة العربية نثراً فتىً من آلِ مُرقُدة الدمشقية كان يدرس اللاهوت في رومانية ثمّ صاغها شعراً قيصرُ المعلوف . وفيما يلي المقطعانِ الأول والثالث منها :

قبل خلْقِ الورى بذاكَ الزمانِ

كان هذا الوجود قيدَ الهَباءِ

ليس فيه جوٌّ ولا نيرانُ

يُنعشانِ الحياة بالأضواء

كان أمسي واليومُ لا يُعْرفانِ

ليس خُلْدٌ يُرجى وليس فناءُ .

كلّ هذا من صنع ربّ الكيانِ

هو كل وكوننا أجزاءُ

تتقسّمْ .

ولهذا أنا أسائلُ نفسي

عن مرامي هذا الإلهِ القديرِ

إنّ يومي بالبحث عنه كأمسي

تاه فكري بعالَمِ التفسيرِ

ما لعَقْلي ولا لِرقّةِ حِسّي

حلُّ لُغزٍ أضلّ عقلَ الخبيرِ

سوف آوِي إلى غياهب رمسي

غيرَ دارٍ أنّى يكونُ مصيري

وكتب مُصطفى مَزْدادٍ الشطّي ، وهو من دِمَشْقَ ، قطعةً تاريخها ١١ / ١٠ / ١٩٣٨ م نشرتُها له في مجلّةِ الأمالي في ٢٨ / ١٠ / ١٩٣٨ م . هذه القطعة عنوانها « التياع » أثبت من أولها ما يلي :

غاب القمر يا حبيبي ولم أرك .

هل اعترض سبيلكَ عارض

أم بُعْدُ البلد قتلك ؟

لاحَ الفجرُ يا حبيبي ولم أرَكَ
هل داهَمَتْكَ جيوشُ الشروق
أمِ الشَفَقُ أنساكَ حُبّك ؟
أشرقتِ الشمسُ يا حبيبي ولم أرَكَ
هلِ افْتَتَنْتَ بجمال الصباح
أم غَشّى النورُ بصرك ؟ .....

ولمصطفى مزداد الشطّي قطعة ثانية من هذا النوع (الأمالي ١٦ / ١٢ / ١٩٣٨ م) .

ولعبد اللطيف الشهابي (بغداد) في مجلة الأمالي ستّ قطع من هذا الباب تميل الأشطر فيها إلى الطول ، ومنها قطعة تتفاوت فيها الأشطر طولاً وقصراً . فالقطعة الأولى من ذوات الأشطر الطوال نشرت في ٢٨ / ١٠ / ١٩٣٨ م) أولها :

لي من نفسي عبرة يتطلّع اليها البائسون
فتعلو وجوهَهُمُ المكفهرّةَ بظُلمة القبور كآبةُ الماضي الحزين ....
ولم يزَلْ في قُرْقُفِ المُجون غيرُ الأوشال والنزَوات ..
وصدى الكون يتردّد في أسْجاع الحَياة – بينما الشمس أضاءت غوارِبُها المعمورةَ .

* * *

ولي في نفسي كُوّةٌ أُسَرّحُ طَرْفِيَ منها ،
فأرى العالَمَ العجيبَ ... أولئك الشواذّ

لأنَّ بيني وبينَهم حاجزاً — هو مُنْقِذي
أرادَ أن يُضِلّني عنهم ، لأنّهم يَحْسَبونني من نارٍ لا من طين ....

ومن القطعة المتفاوتة الأشطر (الأمالي ١٠ / ٣ / ١٩٣٩ م) :

لي من طيورِ الأرض حَمامةٌ وديعةٌ انْدَمَجَتْ في سحر أزهارِ الربيع
وفي فِتنة الشَفَق الأرجُواني ...
بل في رِقّة الشَفَق الباكي
فوافاها الصيّاد .... واقتنصها بفَخٍّ ذَهَبيّ كثيرِ المسانِد
فأوْدَعَها رهينةَ طَيْشه وغُروره ،
وجَعَلَها أسيرةَ نَذالَتِه وخِسّته ...
وألقاها بذلك القَفَص الضيّق .... تُلاقي مُرَّ العذاب ...
فقُبْحاً لهذه التقاليد والعادات ...

ونقل أحمد المحمود (طرطوس — سوريّة) عن ليون بول فارج (بالجيم الفارسية) — وهو شاعر فرنسيّ (١٨٧٦ — ١٩٤٧ م) — قطعة عنوانها « أيام الشمس الأخيرة » منها (الأمالي ، ٦ / ١ / ١٩٣٩ م) :

الأوراق المقزورة على الأشجار الخفية تنتظر معجزة ،
والجيّازات العائمة حيث تمور الهوامّ العمياء الأولى ،
وتحبو الأنبتة الزاحفة تعشو إلى أضواء منتظرة .
وتخمّرات في الطيوف والأوهام
تفوز في العلّيق واللبلاب الأعشى ،

والمياه تجري صاردة مميتة ...

تهدر في أنفاق مديدة ،

تاتمع في عتمة دبقة .

وأخيراً .....

أطلّ أبولون

فأحسّ الكون بوجوده .

ونشر نوري الراوي (عانه ؟ ، شاطىء الفرات) قطعة عنوانها « على الأجنحة » (الأمالي ، ٦ / ١ / ١٩٣٩ م) منها :

إنّ الضجّة التي تسكبها شقوة البشرية

في فجاج الأرض ومتن الفضاء

لتوهن خيوطها حينما تقترب إلى أذناي

لأنها أصوات خافتة نائية

تحملها أرواح الأرض إلى آذانٍ موقورةٍ صمّاء

أنا في حبي للحياة كمن يصحو

من النوم إلى النوم.....

فنهاره يقضيه وليله يغنيه

ومجموعهما أنفاس مشتركة

تتضاءل في المجهول

لتسير روحه الغارقة

في موكب الفناء .

ولعبدِ الرزّاق حبيبٍ (بغداد) قِطَعٌ من هذا الشعر المنثور الحديث ، منها واحدةٌ عنوانُها « صبحي » مقطعها الأول (الأمالي،١٣/ ١/١٩٣٩م)

أنا ، من أنا ؟

هكذا قال ... وهو فنّان متمرّد

ثمّ راح يمزّق لوحاتِه وهو يقول :

يا طعنة في الفؤاد

يا أملا خبا ويا حبّاً قبر .

صبحي ... صبحي .

فالكون يصغي والكلّ هادىء سميع

يا عذاباً هو عزاء النفس

يا ألماً هو سلوة الفؤاد

صبحي أيتّها الدنيا ...

فما أنا إلاّ غرسة من وجود اختلطت فيه المتباينات

فما أنا إلاّ نبع من حيث لا نبع .... وقد علمت

صبحي داوية بملء شدقيك

أيـّتها الدنيا أنت اللغز الأزلي

أيـّتها الدنيا أنت النشيد العائم بلا انقطاع

ولعبد الرزاق حبيب قطعة ثانية آخرها (الأمالي،٥ / ٥ / ١٩٣٩م) :

أحببت ... وسعدت

... شأن غيري

وأحببت .... وخبت

كغيري ...

والدمعة تترقرق .

* * *

وها أنذا أكب من خلال دمعة

ما سرّ تلكم الدمعة ..... ؟

آه ... لو يُسْفِرُ الغيبُ

ونقل حسيب الكيّالي (أدلب — سورية) عن الشاعرة الفرنسية كومتيس (؟) دي نويل (لعلّها : ماري نوويل المولودة عام ١٨٨٣ م) قطعة عنوانها « البستان والدار » هي (الأمالي ، ١٤ / ٧ / ١٩٣٩ م) :

هاهي الساعة التي تتنهّد فيها الأشجار والأزهار

عن أريجها في الهواء الهامس الرهو .

نافورة الماء التي تصعد وتَهْبِطُ في البستان ،

تعمل في الحوض ضوضاءها الرطبة

تتنفّس الدار الهادئة — بينما النهار ينصرم —

البرتقالات الصغيرات المزدهرة في براميلها ،

الأوراق التي تشرّبت أبخرة المستنقع ،

قد نصبت من حَرور النهار ، فاطمأنت وتمدّدت.

رويداً رويداً ، تفتح الدار نوافذها ،

فيهاجمها المساء الحيّ بعطره .

ومثلها قلبي المنحني الأفق

قد امتلأ ظلاً وسلاماً وأحلاماً وبردا ....

وكان علي كمال (الدكتور علي كمال اليوم ، فلسطين) في عين صوفان (لبنان) فكتب رسالة وُجدانيةً جعل عنوانها « التسامي » بدأها بأفكار متلاحقة أجبرها هو على السير في سِلْك واحد من الجُمل المتعانقة قَسْراً ثمّ نظر إلى نفسه جسماً من الجوارح (الأعضاء) : عَيْنين ، أذُنين ، يدين ، رجلين ، قلب . ترك كلّ هذه وارتفع فوقها . ثمّ جاء إلى الذكرى الباقية مَعَه من أمسه ، وفي هذه الذكرى العاطفةُ والشعور والثورة والخطيئة وأشياءُ أخرى مرتبطةٌ بزمنه الأوّل وبجسمه الأوّل . وأراد أن يرتفع فوق هذه فارتقى إلى الفكر . ولكنّ الفكرَ نفسَه عبدٌ من جانبين : هو عبدٌ للزمن الذي أورثه طُرُقَ التفكير والسلوك من غير أنْ يشعُرَ بذلك ثمّ هو عبدٌ للعلم الذي اكتسبه بإرادته فلم يرَ فيه إلاّ مظهراً للحقيقة التي أراد البحثَ عنها . تَرَكَ هذه أيضاً ثمّ ارتفع إلى حيثُ استقرّ ، إلى مَقام الروح.

كتب علي كمال مقاله هذا (أو رسالته الوجدانية على الأصح) في ٢٤ / ٧ / ١٩٣٩ م. وفيما يلي أولُه وخاتمته (الأمالي، ١١ / ٨ /١٩٣٩م) :

أخذَ يُقلّبُ صفحات الكتاب أمامَه بكسلٍ واضح ، فهُوَ ينظر إلى السطر الواحد فيقرأه ثمّ يُعيد قراءتَه بلا وَعْيٍ وبلا إرادة . فاذا قلب الصفحةَ كان قد قرأ بعضَ جُمَلِها عدّة مرّات ولم يقرأ بعضَها الآخرَ مرّةً واحدة . يُحاول أن يستعيدَ ما قرأ فإذا هو لم يقرأ شيئاً وإذا هو لا يذكُرُ شيئاً. أقفلَ الكتابَ ورفَعَ بَصَره إلى سَقْفِ الغُرفة علّه يقرأ فيه ما ليسَ في الكتاب . وأطال النَظَرَ في شِبْهِ يَقَظةٍ وشِبه إغماء .... هذا السقف

أمامَه لا يراه . قد تحوّلتْ مادّتُه إلى فضاء ، إلى جبالٍ ومُروجٍ ، إلى أنهارٍ وبِحار ، إلى مراعي أغنامٍ ... ها هو لا يرى شيئاً فالظلام قد غَمَرَ عينيه ، فهو لا يسمعُ إلاّ غِناءً وموسيقى . هذه أنغامٌ وتلك ألحان . (ولكن) أينَ المُغنّي وأين العازف ؟ ... لا مُغَنّيَ ولا عازفَ ، الأنغامُ تنأى والألحانُ تبتعدُ وأغانيّ الطيرِ تذوبُ في الفضاء . كلّ شيء صامت كالقبْر ، كلّ شيء ساكنٌ كالبحيرة .

....

ماذا يحملُ ؟

أنا ، لا فكرَ ، لا ذِكْرَ ، لا قلبَ ، لا حواسّ ، لا جوارحَ ، لا جسمَ .

أنا هو بنفسِه ، يعيشُ ويُحِسّ ويتحرّك ويفكّر .

أنا « الروح » لم تَفْقِدْ نفسَها .

أنا الروح لم تزوّرْ نفسَها .

أنا الروحُ أعيش بلا مادّةٍ ولا زمن ولا جسم .

أنا الروح أحِسّ بلا حواسّ وأتحرّك بلا رِكابٍ .

أنا الروح أفكّر من أجل الفِكر ،

أنا لم أفْقِدْ نَفْسِيَ ، أنا الحِكمة ، أنا الحياة .

هذا عالمي لا يخدَعُ ولا يزوّر ولا يتظاهر .

هذا عالمي تسكُنُه الأرواحُ وتَحْكُمه الأرواح : لا قانونَ فيه ، ولا مُنَفّذَ فيه ، ولا شَرَفَ فيه لأنّ الخطيئةَ والإثمَ والشرّ لا تسكُنُ عالماً تسكُنُه الأرواح .

أنا الروح في الحبّ ، في الحقّ ، في الجمال ، في الأديان ، في الحكمة .

هذا الروح . هو كلّ شيء ولم يَفْقِدْ نفسَه .

إنّها تُطْلِقُه بحرّيّةٍ . ها هو يقف .

... « تسامي الروح » . (انتهى) .

لو كان الدكتور علي كمال اليومَ في عينِ صوّانٍ لما كَتَبَ مثل هذا المقال . وأنا واثق بأنّه حينما يقرأ اليومَ هذا المقال لن يكونَ راضياً عمّا كتبه بالأمس . تلك كانتْ فَوْرَةٌ عَرَضَتْ ثمّ مرّتْ ولكن تركتْ أثرَها في هذا المقال . أنا أدْري أن في هذا المقال شيئاً من أوهام جُبران خليل جبران ومن أسلوبه أيضاً . ولكنّ ثَمّةَ فارقاً بين جُبرانَ وغيرِ جبران . جبرانُ عاشَ في تلك الأوهامِ ثمّ ماتَ ولم تَنْجَلِ عنه تلك الأوهام . أمّا غيرُ جبرانَ من أولئك الذين مرّوا في طَوْرِ المراهقة الفكرية قد عاشوا في ذلك الطَوْرِ سَنَواتٍ أو أشْهُراً أو أيّاماً ثمّ ارْتَقَوا فوقها . لقد لَعِبُوا حيناً بنَظْمِ شيءٍ من الشعر الذي يُسمّى اليوم شعراً حديثاً ثمّ مرّ طَوْرُ اللعب في حياتهم فانتقلوا إلى أطوارٍ أعلى . بينما ت. س. أليوت وعزرا باوند بدأا عملاقين في العلم والأدب ثمّ انحدرا إلى الدرْكِ الأسفل من المراهقة الفكرية . . . . .

ذروة الشعر الحر عند غيرنا

هذا الشعرُ الحرّ السّيء بدأ عند غيرِنا — في الغَرْب الأوروبيّ والأميركيّ — ولا يعْنينا هنا أن نُلمّ بجميعِ جوانبه وأطرافه . لقد سبق لنا (راجع ، فوق ، ص ٩٣ وما بعد) أن قلنا شيئاً من مبادئه ، وسنُعنى هنا بشيء من ذِروته .

سنَمُرّ بأليوت وعزرا باوند :

وُلدَ توماس ستيرنز أليوت في مــدينة سانت لويس من مقاطعة ميسوري (الولايات المتّحدة) عامَ ١٨٨٨ ونشأ على المذهب الكالفيني . وبعد أن تلَقّى علومَه الأولى دخل جامعة هارفارد (١٩٠٦) ثمّ تخرّجَ فيها بعدَ ثلاثةِ أعوامٍ برتبة بكالوريوس علوم . ثمّ إنّه انتقل إلى فرنسةَ ودرس شيئاً من الفلسفة ومن الأدب الفرنسي في جامعةِ السُوربون (١٩١٠—١٩١١) ولكنّه عاد (في عام ١٩١١ نفسه) إلى الولايات المتّحدة وتابع الدِراسةَ في جامعة هارفارد فدرس المنطقَ والفلسفةَ وفقْهَ اللغة السنسكريتية (الهندية القديمة). وفي العام الجامعيّ ١٩١٣ — ١٩١٤ عُيّنَ مُساعداً في تدريسِ الفلسفة في جامعة هارفارد .

وفي عام ١٩١٤ انتقل إلى لندن . ويبدو أنّه قضى أوائلَ الصيف من عام ١٩١٤ (وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى) في ألمانية . ثمّ إنّه عاد إلى لندن ، وفي لندن التقى الشاعرَ الحديثَ المتطرّفَ عزرا باوند وقرأ له شيئاً من شعرِه فشجّعه عزرا باوند على نشرِ ذلك الشعر .

ويبدو أن أليوت أرادَ أن يُتمّ علمَه الجامعيّ فالتحق بجامعة أوكسفورد (١٩١٤ — ١٩١٥) ودرسَ الفلسفةَ وأعدّ رسالةً فيها ولكنّه صَرَفَ رأيَه على نَيْلِ الشهادة .

وكان أليوت قد بدأ ينشُرُ شعرَه في المجلاّت ، فكان أولى قصائده الناضجة (بحسب مقاييسهم) نشراً بالطَبْعِ قصيدته « أغنيةُ الحبّ التي أنشدها ج. ألفرد بروفرك » .

وفي عام ١٩١٥ تزوّجَ توماس ستيرنز أليوت ، وفيه اشتغل أيضاً بالتعليم : علّم اللغةَ الفرنسية واللغة اللاتينية والرياضيّات الأوليّة والجغرافيةَ والتاريخَ والرسم والسباحة ولُعبةَ البايسبول بكليّة هايجيت (١٩١٥—١٩١٧) قُرْبَ لندن . بعدئذ فضّل أليوت أن يعملَ في الحياة العمليّة فأصبح موظّفاً في بنك لويدز (١٩١٧ — ١٩٢٥). وفي أثناء ذلك كان يكتُب شعراً ويحرّر في المجلاّت الأدبية . ففي عام ١٩١٧ كان يساعد في تحرير مجلّة « أيغوييست » ثمّ أصبح محـرّراً في مجلّة « المعيار » (كريتيريون) ، ولكنْ بلا أجْرٍ . واستمر في ذلك إلى عام ١٩٣٩ قبل أن تَنْشَبَ الحربُ العالمية الثانيةُ . ومنذُ العام ١٩٢٥ شارك في دارٍ للنشر هي فابر وغاير التي أصبح اسمها فيما بعد فابر وفابر وظلّ مشاركاً فيها إلى وفاته .

غير أنّ نشاطَه الأدبيّ في النظْم والتحرير والنشْر لم يمنَعْه منَ التدريس ، فقد حاضَرَ ، في عام ١٩٢٦، في كليّة الثالوث (ترينيتي) من جامعة كمبريدج في « الشعر الغَيْبيّ » (الماورائي ، الفلسفي) في القرن السابعَ عَشَرَ .

وفي العام ١٩٢٧ اختار أليوت أن ينتقل من الجنسية الاميركية إلى الجنسية البريطانية . ويبدو أن الحافز على ذلك كان اهتمامه بالمذهب الانكليكاني وبنظام الحكم البرلماني في بريطانية ثم شعورَه بأنّ أجدادَه كانوا من الانكليز الذين هاجروا إلى الولايات المتّحدة . وفي العام التالي انتقل أيضاً من المذهب الكالفيني إلى المذهب الانكليكاني .

وبعدَ غيابِ ثمانيةَ عَشَرَ عاماً زار أليوت وطنه الأوّل ، عام ١٩٣٢ ، واحتل كرسيّ الشعر في جامعة هارفارد وحاضر في جامعة فيرجينيا. وظلّ يتنقل في الجامعات حتّى عام ١٩٤٣. ومنذ ذلك العام قضى أليوت مُعْظَمَ حياته في لندن ، ثم كان في الحينِ بعد الحين يقومُ بزيارة إلى الولايات المتّحدة . وقد عَمِلَ في أثناء ذلك حيناً في معهد الدراسات العالية في برنستون (الولايات المتّحدة) وفي التدريس في جامعة شيكاغو .

وفي هذه الأثناء كانتْ زَوْجُه قد تُوُفِّيَتْ ، عامَ ١٩٤٧ ، فتزوّج ثانية بعد عشرة أعوام .

وكانت وفاة تي. أس. أليوت في رابع كانون الثاني (يناير) من عام ١٩٦٥ .

* * *

توماس ستيرنز أليوت شاعر ومؤلّف مسرحي وناقد . ويبدو أنه أكبرُ الأدباء أثراً في عَصْرِه وفي الاتجاه الحديث في الشعر. وأثره هذا ظاهرٌ في الغرب وفي الشرق أيضاً . ومَعَ أن النُقّاد مختلفون في مكانته ، فإنّهم مُجْمِعون على أن في شعره غُموضاً كثيراً .

ولا شكّ عندنا في أن أليوت هذا يتمتّع بقسْطٍ وافر من العَبْقريّة في مَعْرِفة اللُغات وبإحاطته بعدَدٍ كبيرٍ من فنون المعرفة ، ولكنْ لا شكّ أيضاً في أنّ انتقالَه إلى نظمِ الشعر المتفلّت من القيود يدلّ على أن ثقته

بعلمه الأول لم تكن راسخة. إن حياة أليوت كانت مضطربة : تنقّل من عمل إلى عمل ومن فنّ إلى فن ومن مذهب إلى مذهب...

إنّ حياةَ أليوت كلّها كانت مسرحاً للاضطراب: انتقل من الولاياتِ المتّحدة إلى انكلترة، ومن الجنسية الاميركية إلى الجنسية البريطانية، ومن المذهب الكالفيني إلى المذهب الانكليكاني (وكلاهما بريتستانتي)، ومن اللغات إلى الفلسفة، ومن التدريس إلى العمل في مَصْرِف. ولا نقولُ شيئاً في زَواجه لما بلغَ السبعينَ من عُمُره، لأن الرجل يَحتاجُ في أواخرِ عُمُرِه، وخصوصاً إذا خاف المرض المُقْعِد، إلى زَوْجٍ أصغرَ منه سنّاً تعتني به.

* * *

ليس من غايتي ولا منهجي في هذا الكتابِ أن أسرُدَ خصائصَ أليوت أو أناقشها، ولكن الدكتور إحسان عبّاس نقل إلى العربية كتاباً عن تي. أس. أليوت وقدّم له بكلمة موجزة قيّمة أحبّ أن أقتطع منها فصلين قصيرين. قال الدكتور احسان عبّاس (ص ١٨ — ٢١):

«... وليست ترجمة كتابٍ ما دليلاً على أن المترجم يَقفُ من الآراء المعروضة فيه موقفَ المؤيّد ... وإذا كان من حقّي أن أبْديَ شيئاً من رأيي في هذا المقام، فانّي أؤمن بأنّ الأسسَ الصالحة لنا في مجال التأثر بأليوت قد أُغْفِلَتْ. وبيانُ ذلك أن أليوت الناقدَ المؤمنَ بقيمة الموروث... والمتحدّث عن النزاهة النادرة في «إحساس الشاعر بعصره» لم يؤثّرْ في الشعر العربي المُسْتحدثِ الذي يحاول أصحابُه أن يجدّدوا صلتَهم بالموروث، وهم غارقون في رومنطيقية ذاتية مَمْرورة مأخوذون بفكرةِ الوطأة الثقيلة التي تسحق الفردَ في المدنية المعاصرة بينما الواقعُ من حولهم أكثرُه ريفيّ يتطلّب تطويراً وتثقيفاً وعلماً وخبْزاً ودواءً... ثمةَ جوانبُ في فكرِ أليوت وشعره لا ضَيْرَ من التأثر بها: منها عُمْقُ الثقافة ومعرفةُ الشاعر موقعه من موروث أمّته و(منها) الثورةُ على الانطلاق السادر الذي يمثّل الفوْضى في النظام الشِعْري ... والاخلاصُ المتفاني للفنّ ...»

غير أنّ الدكتور احسانَ عبّاسٍ نفسَه يلوم أليوت على جَمْعِه المتناقضات في نفسه وفي مذهبه الأدبي . فهو يتابع القول فيقول :

« ولكنّ أليوت — إلى جانب ذلك ، يجعل شعرَه متبلوراً حول الفرد المُنْقِذ ويتخبّطُ في قيود العقيدة الصارمة (؟) لا في رحاب الدين . والدولة المثالية لديه دولةٌ كَنَسيّةٌ تُشْرِفُ على التعليم فيها مُنظّماتٌ رَهْبانية وطابَعُها إقْطاعي . وهو يؤمن بالارستقراطية وَدمِ الملوك والصفوة المختارة ، ويؤيّدُ الاستعمار وعصبيّةَ العِرْق . ثمّ هو يصرّح قائلاً : إنّه كلاسيكيّ الأدب كاثوليكيّ انكليكانيّ المذهب مَلَكيّ السياسة .... ثمّ إنّ كثيراً من التفنّنات التي أدخلها (أليوت) في شعره قد عَرَفَ أدبُنا مثلَها من قديم ... لدى أبي تمّامٍ والمتنبي والمعرّي . فإذا كنّا اليومَ نريدُ أن نستعيدَ الاستجابة لهذه الصورة (التي تبدّتْ للشاعر أليوث) فما أحرانا بأنْ نعودَ إلى النظر فيما لدينا منها ... وأعتقد مُخلصاً أن من التزييف لواقعنا الحَضاري أن نَنْتَحِلَ الأزمات الحَضارية لدى الآخرين وأن نَنْسى الطاقاتِ الكبيرةَ في موْروثنا الشعريّ ... ».

ومن قصائد أليوت المشهورة قصيدتُه « الأرض الخراب » ، وهي تَرْجِعُ في التاريخ إلى عام ١٩٢١م. والأرض عند أليوت ، في هذه القصيدة ، ليسَ التُرابَ الذي نسير بأقدامنا عليه ، ولكنّها « هذا العالم الإنساني ». والخرابُ عنده ، في هذه القصيدة أيضاً ، ليسَ الدّمار في الأبنية وسَفْكَ الدماء ، ولكنّه « القحط » الذي نزل بالعاطفة الانسانية وبالفكر الإنسانيّ بعدَ الحرب العالمية الأولى . لقد كان ذلك القحط أو الخراب في حضارة أوروبة . أمّا الغرَض الأساسيّ في القصيدة فيدور على نجاة هذه الأرض الخراب أو هذا « العالمُ الخراب » على سبيلِ الإمكان لا على سبيل الجَزْم . ويستمدُّ أليوت الأدلّةَ على ذلك من أنماط الطبيعة أو أدوارها — وقضيةُ الدّوْر (بفتح الدال) في الفكر القديم والفكر الوسيط

مشهورة : أجاءت الثَّمَرةُ من الشجرة أم جاءت الشجرة من الثمرة؟ — ثمّ طبّق عليها الخُرافة القديمةَ من أن الإله يَجبُ أن يموتَ حتّى يَجْلبَ الخصب إلى الأرض ويجلبَ القوّةَ إلى أهل الأرض .

وتمتلىءُ هذه القصيدةُ عند أليوت — كما تمتلىء قصائدهُ الأخرى ، وكما تمتلىء قصائدُ الشعراء الحديثين — بالإشارات التاريخية من دينية وثنيّة في الأكثر ، وأدبية واجتماعية . والشاعر المقتدر — مثل أليوت — قلّ ما رَحمَ قُرّاءه بالدلالة الواضحة إلى هذه الإشارات . إنّه يتركُهم في خضَمّ من الغموض ، ذلك لأنّ عوامّ الناس يعتقدون أنّهم إذا لم يفهموا جُملة ، فإن تلك الجُملة تكونُ من نطاق الفلسفة . وكلما كانت الجُملةُ عندَ عوامّ الناس أبعدَ في الغموض كانت عنده أعمقَ في الفلسفة.

ومن خصائص أليوت — وخصائص غيره من أمثاله — تضمين شعره ألفاظاً وجُملاً من لُغات مختلفة (من اليونانية ، وأثبتها بالحرف اليوناني أيضاً ، ومن اللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية وغيرها). وتلك من الخصائص التي تُلْقي على هذا الشعرِ الحديث غُموضاً جديداً عند القارىء العاديّ وعند نفرٍ من القرّاء المثقفين أيضاً .

وكثيراً ما كان أليوت يُدْخِلُ في أشعاره أشطُراً تتألف من أصواتٍ لا دلالة لها سوى التأثير الصوتي .

وفيما يلي مطلعُ قصيدةِ « الأرضِ الخراب » للشاعر تي. أس. أليوت ، وقد أحْبَبْتُ أن أنقُلَها نقلاً حرفياً مَعَ مُعالجة المعاني بالقدر المسموح به ، ومع الاحتفاظ بنَسَق الكلمات :

نَيْسان أشدّ الشهور قسوة، يستولد
الزنابق من الأرض الميْتة ، إذ يغطّي
الأرض بالثلج المَنْسيّ ، ويَغْلو

نـجمةٌ صغيرة من دَرِنةٍ جافّة [1] .
الصيف باغتَنا وقد استهلَّ على شتارنبر غر سى [2]
بشُؤبوب من المطر ، توقّفْنا في ممرّ من الأعمدة ،
ثمّ تابعنا السيرَ في ضوء الشمس ودخلنا هوفغارتن [3]
وشربنا قهوة وتحدّثنا ساعة .
انّني لست روسيّة تعود بأصلها إلى ليتوانيا ، بل ألمانيّة أصيلة [4] .
وحينما كنّا أطفالا كنّا نسكن عند الأرشيدوق [5] ،
عند ابن عمّي ، فخرج بي على زُحلوقة ، [6]
وأنا تملّكني الرُعب . فقال لي : ماري ،
ماري ، تمسّكي جيّداً بشدّة . وانحدرنا نحن .
في الجبال ، هنالك تشعر أنّك حرّ ....

تلك كانتْ قطعةً من قراءتي (وبشيءٍ من الصعوبة) . و في ما يلي قطعةٌ قرأها غيري ، وهي قطعةٌ مأخوذةٌ من القصيدة نفسها « الأرض الخراب » (وقد اختار احسان عباس كلمة « اليباب » مكانَ الخراب—

(١) النجمة : ما ينجم أولاً من النبات (أول ما تبدو النبتة من الارض) . — وفي الأصل حياة صغيرة (نقلتها أنا نجمة صغيرة) . الدرنة (بفتح فكسر) : جسم منتفخ في جذور عدد من النباتات كالبطاطا .

(٢) شتارنبرغرسى (بألف مقصوره ممالة بين الفتحة والكسرة) : بحيرة قرب منشن (ميونيخ) في جنوبي ألمانية .

(٣) هوفغارتن : حديقة عامة في منشن .

(٤) هذا الشطر أثبته أليوت باللغة الألمانية . ليتوانية : مقاطعة على بحر البلطيق كانت متنازعة بين المانية والروسية من الناحية القومية .

(٥) أرشيدوق : لقب ابن امبراطور النمسا .

(٦) الزحلوقة (بضم الزاي) — : مركبة على قضبان (لا على دواليب) للسير على الثلج (راجع المعجم الوسيط ١ : ٣٩٢) .

راجعْ فن الشعر ، ص ١١٣) . وقد تناولت أنا هذا النصّ اتّفاقاً من جريدة « النهار » (بيروت ١٨ / ٦ / ١٩٧٨م ، ص٧) من مقال كتبه محمود شريتح : (مطلع القسم الثاني من القصيدة ، وعُنوانه الصغير : لُعبة شطرنج) :

الكرسي الذي جلست عليه مثله كالعرش اللامع

ألقى وهجه على الرخام حيث الزجاج

وهو يرتقي حاملات تنمقها دوالٍ مثمرة

من خللها يبزغ « كيوبيد » مذهب

(وآخر أخفى عينيه خلف جناحه)

ضاعف لهيب شمعدان ذي سبع شعب

عاكساً النور على الطاولة كما

هبّ تألق جواهرها لملاقاته

من علب دمقسية تزخر بفيض وافر

في قوارير عاجيّة ذات زجاج موشّح

أطلقت عطورها المركبة العجيبة

على شكل مرهم أو سفوف أو سائل — مما عكر وكدر ..

وأغرق الحواسّ في العبير ثمّ حرّكها النسيم

الذي أنعش بهبوبه من النافذة تلك العطور الصاعدة

فسمن لهيب الشمع المتطاول

ثمّ أطاح دخانه نحو السقف

مثيراً الأشكالَ على السقف المقبّب .

أخشاب بحريّة ضخمة مطعّمة بالنحاس

الذي توهّج أخضر وبرتقالياً ويؤطرها الحجر الملون
وفي ضوئها الحزين سبح دلفين منقوش
وفوق رفّ الموقد العتيق اعتلت صورة
فكأنّ نافذةً ما كشفت عن مشهد خمائليّ ،
صورة تحوّل فيلوملا لمّا اغتُصبت عَنوة
على يدَيّ الملك البربري ، إلاّ أنّ العندليب
ملأ الصحارى شَدْواً بصوته المقدّس
وهي ما زالت تصرخ : « جك ، جكّ »
على مسمع الآذان الوسخة
وما زالت الدنيا تتعقّب خطْوَها
كما ظهرت على الحائط شواهدُ تاريخيةٌ ذوت
تَنْطِق بقصَصها ، أشكال محدقة .
متكئة ، مشرئبة ، فتحيل الغرفة سكوناً ..... (انتهى المنقول) .

لقد كان محمود شريتح متحرراً قليلاً في النقل أو كثيراً . ولا عَجَبَ في ذلك . إذا كان الشعر المألوف المنطقي الوقورُ يعْيا أحياناً على النقل ، فما بالُك بشيء يسمّى شعراً حديثاً خاصتُه الأولى فقدان المنطق وفقدانُ الوقار ؟ وهذا الشعر المرموز يفْهَمه كلّ قارىء على وجهٍ يتّضح لذلك القارىء .

وهنا موضع ملاحظة واحدة :

إنّ محمودَ شريتحٍ قد نقلَ مطلعَ القصيدة من شعر أليوت (ولم يُشِرْ إلى طبعة الديوان التي أخذَ منها قطعته المنقولة ، ولا مجموع الأشعار الذي أخذ منه). ثمّ إنّه نقل الحواشيَ من كتاب مستقلّ هو : « دليلُ الطالب إلى أشعارٍ مختارة (لناظمها) تي.أس.أليوتّ »، ولم يذكر ذلك أيضاً . إنّ

إهمال الإشارة إلى مصدر هذه الملاحظات الدقيقة ربّما أوهم القارىء العاديّ أنّ هذه الملاحظاتِ الدقيقةَ لمحمودِ شريتحٍ نفسه .

والقطعة السابقة نفسُها نَقَلَها الدكتور احسان عبّاس لمّا نَقَلَ كتابَ « مقال في طبيعة الشعر » ، تأليف ف. أ. ماثيسن (نشرته المكتبة العصرية في بيروت وصيدا بالاشتراك مع مؤسّسة فرانكلين للطباعة والنشر ، نيويورك) ١٩٦٥ م .

وفيما يلي ذلك المقطع من شعر أليوت (مقال في طبيعة الشعر ١٧٨ — ١٧٩) :

والكرسيّ الذي كانت تجلس عليه ، كأنه عرش متلألىء ،
يتوهّج فوق الرخام ، حيث المرآة . . . .
التي تحفّها أطر منقّشة بعساليج كرمة ذات قطوف
وقد تبلّج منها كوبيدون ذهبي محلقاً
(بينا واحد آخر قد أخفى عينيه وراء جناحه)
فضاعف الشعل المنبعثة من شمعدان ذي سبع شعل
وعكس النور فوق المائدة ، حين
امتدّ لألاء جواهرها ليُلاقيَهُ ،
وقد انسكب من علب ساتانية ثَرّاً غزيراً .
وفي قواريرَ من عاجٍ وزجاج ملوّن
لم تُفَدّمْ بسدادات ، تتضوع عطورُها الغريبة المركّبة
لَزِجَةً أو ذَرِيرةً أو سائلة — تضطرب ، وتختلط ،
فتغرقُ الحواسّ في العبير ، وأثارَها الهواء
العليل الهابّ من النافذة ، فصَعِدَتْ طعمة أخرى
لألسنة الشموع الطويلة . .

وطرحت دخانها في طسوت

محرّكة الصورة في السقف الماثل كالصندوق

وكان خشب البحر الضخم المطعّم بالنحاس

يحترق بلونين أخضرَ وبرتقاليّ ، وقد أطّره الحجرُ الملوّن ،

وفي ذلك الضوء المكتئب كان يسبح دلفين منحوت. (انتهى المنقول).

كنت أودّ أن أنقُلَ هذا المقطع نفسَه — لا لأنّي أدّعي نفوذاً أعمقَ في شعر أليوت ولا براعةً أعظمَ في نقل الشعر ، بل لأدلّ القارىء على أن نقلَ الشعر من لغة إلى لغة يتلوّن بحال الناقل ساعةَ نقله . ولو أن هذه القطعة نَقَلَها عَشْرَةُ ناقلينَ أو خمسينَ ناقلاً لكان لنا منها عَشْرةُ نُقول مختلفاتٌ أو خمسينَ نقلاً مختلفةً .

* * *

ولد عزرا باوند في بلدة هايلي من ولاية ايداهو (في الولايات المتّحدة الامبركية) في ٣٠ / ١ / ١٨٨٥م . درس الأدب في جامعة بنسلفانيا (في بلدة فيلادلفيا في الولايات المتّحدة) وتوفّر على دراسة اللغات الرومانسية (المتحدرة من اللاتينية) وعلى دراسة آدابها كاللغة البروفنسالية (لغة جنوبي فرنسة في العصور الوسطى) والافرنسية والايطالية ، ثمّ درس أيضاً الانكلوساكسونية والصينية . ولا شك في أنّ شعره ينكشف عن البراعة في عدد كبير من اللغات .

وبعد أن علّم عزرا باوند بضعة أشهر في ولاية أنديانا (الولايات المتّحدة) انتقل إلى أوروبة ، إلى ايطالية في الأغلب . ثمّ سكن في لندن (١٩٠٩ — ١٩١٨) ثمّ انتقل إلى باريس وسكنها قليلاً (١٩١٩ — ١٩٢١).

وبعد ذلك استقرّ في رابالو (في ايطالية) بضعة وعشرين عاماً (١٩٢٢ — ١٩٤٥). وكان عزرا باوند في أثناء ذلك داعية للنظام الفاشيّ (لنظام موسيليني) في إذاعات موجّهة إلى الولايات المتّحدة . فلمّا احتلّ الحلفاء ايطالية بعد الحرب العالمية الثانية ألقى الأميركيون القبض على عزرا وسجنوه حيناً (١٩٤٥ — ١٩٤٨؟) في البندقية (ايطالية) ثمّ نقلوه عام ١٩٤٨ إلى الولايات المتّحدة حيث ظلّ معتقلاً عشرة أعوام ، فعاد بعد ذلك (١٩٥٨م) إلى إيطالية .

ومن مراجعة الموسعات يتّضح أن عزرا باوند كان لا يزال إلى نحو عام ١٩٧٢ على قيد الحياة .

نشر عزرا باوند أولى مجموعاته الشعرية عام ١٩٠٨ في البندقية(إيطالية). وبعد مدّة يسيرة انتقل إلى لندن ثم جعل يراسل مجلّة « شعر » (في شيكاغو — الولايات المتّحدة) ثمّ « المجلة الصغيرة » (نيويورك)، وهي أيضاً مجلّة أدبية .

أما أشهر منظوماته فالقصيدة الطويلة التي سمّاها « كانتوس » (من الاسبانية : أغان). وقد قال الذين يدّعون أنّهم يفهمون شعر عزرا أنّ هذه القصيدة الطويلة تضمّ التاريخ منذ جاهلية اليونان وجاهلية الصين إلى أيّامنا الحاضرة.ومع أن بين يديّ الآن الجزء الأخير من «أغاني» عزرا باوند (الأغاني ٩٦ — ١٠٩)، فإنّني لم أدرك أين التاريخ فيها ، سوى أسماء أشخاص وأسماء بلدان وأسماء مدارك وأسماء حركات وأسماء خرافات منثورة بألفاظ من اللغات المختلفة في خلال تراكيب يقال فيها أنّها انكليزية. ولا أريد أن أصدر أنا حكماً على عزرا باوند وشعره ، ولكنني سأنسخ لك من مجموعته الأخيرة (أغان ، لندن ١٩٦٠) صفحة واحدة (الأغنية ١٠٨ ، ص ١١٨) :

Sylla 9 (ratio 9), Caesar 12
        and stayed there till the fall of Byzantium.
"The signal was given by Mr Marble"
        (a modest name from some angles)
"Not read except by title". Mr Carlyle:
"This coil of Geryon" (Djerion) said Mr Carlyle,
            in Congress,
            who later went to the Treasury,
New fronds,

novelle piante 新

            what ax for clearing?

親 *ch'in*[1]   旦 *tan*[4]   親 *ch'in*[1]

    οἶνος αἴθίοψ the gloss, probably,
not the colour. So hath Sibilla a boken ysette
as the lacquer in sunlight ἁλιπόρφυρος
& shall we say; russet-gold.
                        That this colour exists in the air
not flame, not carmine, orìxalxo, les xaladines
lit by the torch-flare,



        & from the nature the sign,
as the small lions beside San Marco. Out of ling
the benevolence

    Kuanon, by the golden rail,
        Nile διϊπετέος the flames gleam in the air
and in the air ἀίσσουσιν
Bernice, late for a constellation, mythopoeia persisting,

أنا أقرّ على نفسي بأنّني لم أفهم شيئاً ممّا أراد عزرا باوند أن يقوله ، فمن فهم منه شيئاً فليتصدّق به عليّ وعلى أمثالي . ولعل الذين لا يعرفون الانكليزية والافرنسية واللاتينية والاسبانية والايطالية (وهي اللغات الموجودة في هذا النصّ) يريدون أن يعرفوا شيئاً من ذلك موضوعاً بالحروف العربية .

من أجل ذلك نظمتُ المقاطعَ التالية على الأسلوب الذي اتّبعه عزرا باوند وأدخلتُ فيها عدداً من الألفاظ ومن التراكيب والتعابير والأشطر من لغات غير عربية وحَصَرْتُ هذه كلّها بينَ أهلّة كبار . وكذلك حرَصْتُ على أن تكون تلك الألفاظ والتعابير قريبةَ المجرى من الوزن العربيّ أو الأوزان العربية التي بَنَيْتُ المقاطع التالية عليها . وسأذكر في الحواشي معانيَ تلك الألفاظ والتعابير :

كمْ أنتَ ، يا (مونُ) [1] ،

مَلآنُ من (ريرِ) [2] .

تقولُ (للداما) : (آناتا وا هانا) [3] ،

ليلاً و (منْيانا) [4] ،

(كوريرُ) (أو موريرِ) [5]

* * *

(١) مون (انكليزية) : قمر .
(٢) رير (فرنسية) : ضحك .
(٣) داما (رومانسية : فرنسية وايطالية ، من العصور الوسطى) استعملها أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ - ١١٨٨ م) في أثناء الحروب الصليبية ، ومعناها : سيدة ، زوجة . — آناتا وا هانا (يابانية) : أنت (للإنثى) زهرة .
(٤) منيانا (اسبانية) : صباحاً .
(٥) كورير ، مورير (فرنسيتان) : الركض ، الموت .

والحقلُ فيه (بُورْ) ، أعني به الفلاحْ (1) ،
وليسَ ضِدَ الخِصْبِ في شهرِنا المجنونْ ؛
أو سبعةً وربعاً تنام في بكينْ (2) :
(شوبحو لالوهو ، غلوريا آذيوسْ) (3) .

* * *

(آثاناي) عُريانه (4)
تُلقي على (زيوس) ثوْباً من التقوى (5) .
ينام أفلاطونْ بمنطقٍ فوضى (6) .
يا ويحَ رسطاليسْ من عقلهِ الموزونْ (7) .
يقولُ أحْمَسّو : ذا زورٌ وذا (يورا) (8)

* * *

---

(1) بور (هولندية) : فلاح .
(2) بكين : عاصمة الصين .
(3) شوبحو لا لوهو (سريانية) : سبحان الله . – غلوريا آذيوس (مختلطة : لاتينية ، إيطالية ، اسبانية) : المجد لله .
(4) آثاناي (يونانية) : أثينة (مدينة ، عاصمة اليونان) وآلهة الحكمة عند اليونان .
(5) زيوس : كبير آلهة اليونان .
(6) أفلاطون (ت ٣٤٧ ق . م.) : فيلسوف يوناني اشتهر بخياله الرحيب وبالتسلسل المنطقي في نقاشه مع أساتذته (ومنهم سقراط) وتلاميذه (ومنهم أرسطو) . ويحب التقسيم الجامع (الذي يتناول تصنيف كل شيء بالاضافة إلى كل شيء آخر) .
(7) أرسطو ، أرسطوطاليس (ت ٣٢٢ ق . م.) : أكبر الفلاسفة باطلاق . وكان ابن رشد يسميه « العقل » وقد اشتهر بوضعه « علم المنطق » وبتفريع العلوم : علم الحيوان ، علم النفس ، علم الطبيعة ، علم ما وراء الطبيعة ، الخ .
(8) أحمسو : كاتب وحاسب مصري قديم (نحو ٢٠٠٠ ق .م.) . – يورا (لاتينية) حق .

وحينَ ضجّ الصَمْتُ واستعلن الكَبْتُ[1] ،

(أونْدْ نِشْتس تسو زوخن)[2] .

(آف ألاَ كرفتَر)[3] ،

يا بابُ ، لا ترضَعْ .

واستهزأ الكونغو بقِمّة الألْبِ[4] :

(تشينغْ كايْ جو)[5]

(هاوْ دو يو دو)[6]

يا (مِستَر براوْنْ)[7] ؟

* * *

(كارلو موري نلليزولا)[8]

قبلَ أن يُولد في الأرض أبوهْ ،

مثلَ هذا الشعرِ لا يُنْقَلُ من بحرٍ إلى بحرٍ بعيد ،

---

(١) ضج : صاح من خوف . استعلن : ظهر ، وضح . الكبت : حبس الغضب أو الشهوة .

(٢) أوندنشتس الخ (ألمانية) : لا (أقصد) البحث عن شيء ، لا فائدة من الجدل .

(٣) آف آلا كرفتر (نروجية) : بجميع أنواع القوى (بجميع الوسائل).

(٤) الكونغو : نهر في أواسط إفريقية . الألب : جبال كثيرة العلو في جنوب غربي أوروبة).

(٥) تشينغ الخ (صينية) : نور ، ينتشر ، فراش .

(٦) هاو دو يودو (انكليزية) : كيف حالك ؟..

(٧) مستر (سيد) براوان (اسم لرجل) .

(٨) كارلو موري نلليزولا (ايطالية) : كارلو مات في الجزيرة .

وإذا المستَعْبَدُ المظلومُ بالقَيْدِ سعيدْ ،

ليس يدري ما يُلاقي ،

لا ولا ماذا يُريدْ .

أينَ من يُنْكِرَ أن السادةَ الأغرارَ في الأرض عبيدْ ؟

* * *

(تازهْ بتازه ، نو بنو) (١)

خمراً سَقاكَ أبو نُواسٍ مِثْلَها (٢)

كالذئبِ يُولَدُ في حشاهُ أرنبُ ،

أو مِثلَما صَحِبَ الهلالَ الثعلبُ .

* * *

(نَهْ استِيورْسنْ ؟ نَهْ استيورسن)؟ (٣)

(هيجْ) أنا (بِرْ) أيّ شيءٍ (اِستَمَمْ) (٤).

أنتَ صاروخٌ إلى الحائط يمضي في سِنين

وأنينْ .

والعيونْ

(١) تازه بتازه نو بنو (فارسية) : شطر من الشعر (اسقني خمراً) طازجة وجديدة (شيئاً بعد شيء مرة بعد مرة) .

(٢) أبو نواس (ت ١٩٩ هـ) : شاعر الخمر غير منازع في الأدب العربي وفي غيره .

(٣) نه استيورسن ؟ (تركية) : ماذا تريد ؟ .

(٤) هيج بر شي استمم (تركية) لا أريد شيئاً ما .

في الظلام ِ
خمس ُ ليرات ٍ بها لا تَشتَري إلا ّ السلام ْ [1] .

* * *

والفـلْـم ُ في القلب [2]
ميزانُه أخرس ْ .
وعينُه طرشاء ْ وأذنه عمياء ْ .
لكنّـه يـَمـْشي
كالبرق بالعُكّاز ْ .
والحيّة الرقطاء .
تقتاتُ بالجوع ِ لترضعَ الأبطال ْ . (انتهت القصيدة) .

وقد حاولتُ جاهداً ومُخلصاً أن تأتيَ قصيدتي خاويةً (ليس فيها معنىً متّصل ٌ بأخيه) ، كما يفعل عزرا باوند ، فلم أستطعْ . وكما أن المجنون لا يمكن ُ أن يعودَ عاقلاً ، فليس من عاقل ٍ في الأرض يستطيع ، أو يتمنّى ، أن يكونَ غيرَ عاقل .

* * *

ولعزرا باوند مجاميع من الشعر والنثر ، منها : برسوني (أشخاص ، ١٩٤٩) ، وهي مجموع مقاطع قصار . ثمّ له « العروش » (١٩٥٩) ، وله أيضاً ثلاثة مجلدات كونفوشيّة (أشياء صينية) ١٩٥١ — ١٩٥٤ ، و « نقول » (أشعار منقولة من لغات أخرى) ١٩٥٣ .

وكذلك له في النثر « مقالات أدبية » (١٩٥٤) و « مراسلات عزرا باوند » (١٩٥٠) ثمّ « أثر » (مقالة في المال والتاريخ) ١٩٦٠ .

---

(١) ليرة : قطعة من العملة (ايطالية ، تركية ، الخ) .
(٢) الفلم : شريط من شمع تؤخذ عليه الصور أو الكلمات .

الدرك الأسفل عندنا

كانَ للشعر الحرّ في الغَرْبِ ذِروةٌ متطرّفة . وكذلك انحدَرَ ذلك الشعرُ عندنا إلى دَرْكٍ أسفلَ في الفكر وفي اللغة ثمّ — قَبْلَ كلّ شيء آخرَ — في الأخلاق . ولا غَرْوَ ، فإنّ المقصود الأوّل بتشويه الفنّ والأدبِ إتلافُ الأخلاق ، فإنّ الأخلاق إذا تَلِفَتْ هان على صانعي ذلك التَلَفِ أن يستعبدوا الذين سقطوا فريسةً له .

ولدُعاة الشعر الحديث كذلك مسلَكٌ في الأوزان لا أراهُ قويماً ولا سليماً (فالأوزان من بابِ الرياضيّات ، والرياضيّاتُ قواعدُ لا تَحِلّ بغيرها [١] ولا تُخِلّ بنفسها). ولكنّي لا أرى أن أبسُطَ شيئاً من مسلكهم ذلك هنا — فقد مَسَسْتُ ذلك في مكانٍ آخرَ مسّاً خفيفاً [٢] — لئلاّ يطولَ الكلام ثمّ يخرُجَ إلى جَدَلٍ لا فائدةَ منه .

غير أن هنالك ملاحظةً واحدة :

---

(١) لا تحل بغيرها : لا تصح إذا نحن طبقنا عليها قواعد أخرى (إذا طبقنا على الرياضيات قواعد التاريخ أو السياسة . إذا أردنا أن نبرهن ، في الهندسة ، على أن زاوية ما مثلا زاوية قائمة : انفراجها تسعون درجة) فيجب أن نصل إلى ذلك ببرهاني (تحليلي) (هندسي) بحسب بديهيات الهندسة . ولا يجوز أن نقول « قسناها بالمسطرة — أو قال فلان إنها زاوية قائمة ».

(٢) راجع ، فوق ، ص

طبعتْ « دارَ العودةُ » ، في بيروت ، ديوانَ بدرِ شاكرِ السيّابِ في مُجلّدين (بيروت ١٩٧١ و١٩٧٤م) . وقدّم للجزئين بدراسة أدبية للجزء الأول وبترجمة للسيّابِ في الجزء الثاني (والمنطق يقضي أنّ تكونَ الترجمة في الجزء الأوّل) ناجي علّوش . ويبدو أنّ ناجيَ علّوشٍ قد تولّى نسخَ ديوانِ السيّاب وترتيبه والإشراف على طبعه .

للسيّاب في ثورةِ الرابعَ عشَرَ من رَمَضانَ من سَنَةِ ١٣٨٢ (٨ / ٢ / ١٩٦٣م) قصيدةٌ ذَكَرَ فيها عبدَ الكريمِ قاسم [1] (٢ : ٥٨٤) في بيت أثبتَه الواقفُ على طبع الديوان كما يلي :

وسدّ من التهريج أعــلاه قاسم   وما كان كاسمه فهو يشطر ،

ثم جعل لهذا البيت حاشية هي : « لا يستقيم الوزن في هذا الشطر » (الثاني) .

الأمر هنا أيسر من أن يُدْخِلَ الرُعْبَ على قلبِ أحد . هنالك خطأ في النسخ أو في الطبع سَقَطَتْ به لفظةُ « إلاّ ». فالشطر ، إذَنْ :

. . . .   وما كان إلاّ كاسمه فهو يشطُرُ ،

أي يقطعُ الأشياءَ شَطْرين (نصفين) . وكأنّ الواقفَ عــلى طبع الديوان لم يسمَعْ جمالَ عبدِ الناصرِ خمسينَ مرّةً يذكُرُ « قاسمَ العراقِ».

من أجل ذلك لا أرى لدُعاةِ الشعر الحديثِ عُذْراً في التكلّم في الأوزان . الوزن ، كما ذكرتُ من قبلُ ، حسابٌ إمّا أن يكونَ صحيحاً أو لا يكون صحيحاً . وقد يَعْجَبُ دُعاةُ الشعر الحديثِ إذا قلتَ لهم :

---

(١) الأفصح أن تقول : قصيدة ذكر الشاعر فيها عبد الكريم قاسماً (بدلا من « عبد » التي هي مفعول به) . وفي إعراب الأسماء أوجه كثيرة .....

إنّ كلّ كلامٍ موزونٌ ثم ذو نَغَماتٍ ، مثلاً : لو لو لو لو – على على على على – قال قال قال قال – يكون يكون يكون يكون . إنّ هؤلاء يخلطُون بينَ الوزنِ واللحن . الوزنُ هو تقديرُ لفظِ الكَلِمةِ . واللحنُ هو اتّساقُ الكَلِمات الموزونة على ترتيبٍ معيّن . فاذا اختلّ الترتيب اختلّ اللحنُ (فيقبُحُ في السمع وفي الذوق) ولكن لا يختل الوزن .

إذا نحن جَمَعْنا خمسةً وعشرينَ إلى سَبْعَةَ عَشَرَ فكان المجموع ستّةً وأربعين ، فإنّ السلسلة الرياضيّة تختلّ في المنطق والعقل ، ولكنّ العَدَدَيْنِ خمسةً وعشرين ثمّ سَبْعَةَ عَشَرَ يبقيانِ موزونين ، بالنظرِ إليهما نَفْسَيْهما . وكذلك الشعر .

لخليلِ حاوي مقطوعةٌ (نهر الرماد ، ص ٤٤) عُنوانُها « جحيم بارد » – أخذتُها اتّفاقاً ولم أتعمّد البحث عنها – منها (وترتيب ألفاظها له) :

ليتني ما زلت في الشارع أصطاد الذباب

أنا والأعمى المغنّي والكلاب

وطوافي بزوايا الليل

بالحانات من باب لباب

أتصدّى لذئاب الدرب ...

ماذا ؟ ليتني ما زلت درباً للذئاب

وعلى حشرجة الأنقاض في صدري ،

على الكهف الخراب (انتهى الاستشهاد) .

لن أتعرّض للمعاني الفوضى ، فإنّما همّي النظمُ وحدَه . هذه المقطوعةُ من بحر الرَمَل المجزوء (أو غيرِ المجزوء ، إذا أراد شاعرُها). وترتيبُها في الشعر المألوف كما يلي (على شكلينِ) :

... (أ) لنَنْظُرْ إلى هذه القطعة أولاً على أنّها موشّحة (مختلفةُ عدد التفاعيل في الأشطُر ، ولكنّها مُقفّاة). وعدد التفاعيل يدلّ عليه رقمٌ محصورٌ بين هلالين بعدَ كل شطر :

ليتني ما زلت في الشارع أصطاد الذباب (٤)

أنا والأعمى المغنّي والكلاب (٣)

وطوافي بزوايا الليـل بالحانات من باب لباب (٥)

أتصدّى لذئاب الدرب ماذا ليتني ما زلت ذرباً للذئاب (٦)

وعلى حشرجة الانقاض في صدري على الكهف الخراب (٥)

(ب) ثمّ لِنَنْظُر إليها على أنّها من مجزوء الرمل مُقَصّدَةً ولكنْ من غير تقفية :

ليتني ما زلت في الشـا رع أصطـاد الذباب

أنا والأعمـى المغنّي و (كـلابي) وطوافي

بزوايا الليـل بالحا نات من بـاب لباب

أتصدى لذئـاب الد رب ماذا ليتني مـا

زلت دربـاً للذئاب وعلى حشرجة الأنـ

قاض في صدري على الكهـ ف الخراب (واليباب) .

... ليس في هذه القطعة وزنٌ جديد. إنه الوزنُ القديم المألوف، ولكنّ الشاعر لم يشأ أن يكونَ البيتُ في قطعته «وَحْدَةَ المعنى» تسهيلاً على نفسه في جعل ألفاظه أكثرَ سعَةً للمعاني . وقد كان الوشّاحون في الاندلس قد فعلوا أكثرَ من ذلك : نوّعوا الأشطُرَ والقوافي معاً ولم يلتزموا في الموشّحة

الواحدة بحراً واحداً . ولا اعتراضَ على هؤلاء الوشّاحين في هذا العمل ولا على أولئك الشعراءِ الحَديثين .

وقد أجَزْتُ لنفسي أن أبدّلَ (في قِطعة خليل حاوي) « كلابي» (بالكلاب إقامة هنا للوزن،لانتقالِ الكلمةِ من العَروض أو من الضَرْبِ – آخرِتفعيلٍ في الشطر – إلى صُلْبِ انشطر ، ثمّ أضَفْتُ « والبباب » حتّى يتمّ البيتُ المجزوء) .

وبدر شاكر السيّاب يستحقّ هنا كلمة :

هو بدر بن شاكر بن عبد الجبّار بن مرزوق . وكان مرزوق هذا حفيد رجل عرف بلقب « السيّاب » . ومولد بدر كان عام ١٩٢٦ في جيكور ، وهي قرية صغيرة جنوب البصرة (العراق) .

وفي عام ١٩٣٢ توفّيت والدة بدر. ثمّ إن والده تزوّج ، عام١٩٣٥، وأنشأ بيتاً جديداً مستقلاً ، فبقي بدر في بيت جدّه .

وكان بدر قد بدأ دراسته في قرية مجاورة لجيكور تدعى باب سليمان (إذ لم يكن في جيكور مدرسة) ثمّ انتقل إلى بلدة أبي الخصيب حيث أتمّ دراسته الابتدائية ، عام ١٩٣٨. أمّا دراسته الثانوية فكانت في البصرة . وبعد أن أتمّ دراسته الثانوية ، عام ١٩٤٢ ، صعد إلى بغداد ، عام ١٩٤٣ : ودخل دار المعلّمين العالية وتخرّج فيها عام ١٩٤٨ .

وحياة بدر شاكر السيّاب كانت على غاية من الاضطراب في كل شيء. كان فكره مشتّتاً بين الاتجاه الشيوعي والاتجاه القومي . ويبدو أنه قد عمل مع الشيوعيّين مدّة لأنّ أحواله المادية كانت سيئة جداً . كان قد جهد كثيراً حتى استطاع أن يجد عملاً يعيش منه . وكان مرتّبه في أول الأمر ضئيلاً . ثمّ إنه كان يفصل من عمله مرة بعد مرة كما كان – لاتّهامه

بالشيوعيّة وللقيام مع القائمين بالمظاهرات ومع الدعاة إلى الاضراب – يعتقل حيناً بعد حين .

وفي عام ١٩٥٢ أصبح مقامه في العراق مستحيلاً فهرب إلى إيران ، ثمّ هرب من إيران إلى الكويت ، فلم يُجْدِهِ ذلك كلّه نفعاً . فعاد إلى العراق ليخفّف من نشاطه السياسيّ الشيوعي – إذ كانت العاطفة القومية عليه دائماً أغلب إلى درجة أثارت عليه حقد الجادّين في الطريق الشيوعي .

وتزوج بدر شاكر السيّاب في عام ١٩٥٥ . ولكنّ زواجه هذا زاد مشاكله المالية ولم يهبه اطمئناناً نفسياً . برغم أنه رزق نسلاً .

وكان بدر شاكر السيّاب يحمل في جسمه مرضاً مجهولاً ولكنّه خطير . فلمّا اشتدّ مرضه ، عام ١٩٦٠ ، أصابه شلل مخيف أفقده القدرة على المشي والسلطة على الافرازين اللطيف والغليظ . ويبدو أنه كان مدمناً للخمر ، ولعلّه كان أيضاً مدمناً لمادّة مخدرة ، فانّ من المخدّرات ما يحدث شللاً عصبياً وعضلياً كالذي وُصف من حال بدر شاكر السيّاب . ومع أنّه تنقّل بين المستشفيات طلباً للشفاء في بيروت ولندن وباريس والكويت ، فانّ حاله لم تزدد إلاّ سوءاً ، جسدياً ونفسياً .

وكانت وفاته في المستشفى الأميريّ في الكويت ، في ٢٤/١٢/١٩٦٤ ، فحملت جثّته إلى قريته جيكور ودفنت فيها .

وبرغم السنوات القليلة التي عاشها بدر شاكر السياب (١٩٢٦–١٩٦٤م) وبرغم الأحوال القاسية التي عاش فيها ، فإنه نظم شعراً كثيراً رائقاً . إنّه كان شاعراً مطبوعاً برغم ما كان يقصده أحياناً من التعمل في الشعر الذي أراد أن يفارق فيه عمود الشعر العربي المألوف .

كانت لغته صحيحة سليمة وتراكيبه واضحة متينة . فهو يمتلك ناصية اللغة العربية في التعبير . ثمّ هو حسن الذوق في الصناعة (في استخدام أوجه

البلاغة). وما دام بدر شاكر السيّاب قد عيّن ، في بعض أدوار حياته ، مدرّساً للغة الانكليزية فيجب أن تكون لغته الانكليزية على شيء من الصحّة، مع العلم بأن اللغة الأجنبية لم تكن في البلاد العربية ، في عشر الثلاثين وعشر الأربعين من هذا القرن ، وخصوصاً في العراق وفلسطين ، غالبة على لسان العرب المسلمين أو على تفكيرهم .

ومع أنّ معظم الشعر في ديوان « السيّاب » يدور على نفسه ومرضه ، فانّ القارىء المثقّف يدرك أن بدر شاكر السيّاب كان يتمتّع بثقافة عامّة يستطيع أن يدخل معارفها المفردة في شعره . ولي في شعره الحديث خاصّة ملاحظتان . أولى تينك الملاحظتين أن السيّاب لا يَشْرَك الشعراء الحديثين في أخيلتهم المتنافرة وتراكيبهم المعقّدة . إنّ السيّاب كان رحيب الخيال ولكنّه لم يخرج في مطارح خياله إلى ما وراء نطاق المنطق . وكان إذا استعان بالخرافات القديمة أو بالاشارات إلى التوراة أتى من ذلك كلّه بالحدّ الأدنى. وثانية الملاحظتين مشتقّة من الأولى ، وهي أن النهج الذي اختطه السيّاب في نظمه الحديث (الاقتصاد البالغ في مسّ الخصائص التي يظنّها دعاة الشعر الحديث عمدة براعتهم) كان ابتكاراً من عند نفسه ولم يكن تأثّراً بالنماذج التي قرأها في الأدب الأجنبيّ الحديث . إنّ تفكير السيّاب في شعره متّصل متّسق ، وليس فيه كثرة التناول للمعاني من كلّ مكان حتّى يضيع القارىء فيما يقرأ، كما نجد عند أليوت أحياناً وعند عزرا باوند دائماً.

من أجل ذلك كلّه أستطيع أن أقول أنّ الشعر الذي يمكن أن يسمّى حديثاً عند السيّاب كان في الأكثر في ترتيب الأشطر ، وكان في الأقل متعلقاً بالعداء للوزن العربي وبالعداء للتراكيب العربية ولطريقة التفكير الانساني المتّسق .

إذا قبلنا أن يكون مولد السيّاب في عام ١٩٢٦ فيكون شعره قد جاد قبل أن يبلغ هو العشرين من العمر — وذلك في العادة مستبعد — كما تدل

عليه قصيدة « المنديل الأصفر » (٢ : ١٦٦) وتاريخها في الديوان ١٩٤٤/٣/٢٤ :

أتدري ، وقد أومأتْ للضباح ، أزاهير قطن بتلك البطاحْ —
سكارى من الطلّ صفر الثياب هفا كلّ طير لها بالجناح —
بأنّ الليالي ستختارهنّ ليصبحن منديل خود رداح .
يتيه . وحقّ له ، بالشحوب على حمرة في شفاه الملاح .

في هذا الطور الباكر غلب على السيّاب نفس بشار بن برد (مشى الموت للأعداء حمراً سبائبه ، ٢ : ١٠٩) ، وهذا طبعاً من قول بشار :

بعثنا لهم موت الفجاءة ، إنّنا بنو الموت خفّاق علينا سبائبه

(والسبيبة : العلم أو الراية) .

وهنالك وجه من الاتجاه الحديث في الشعر (الايغال في الاستعارات) . في قصيدة ذات المنديل الأحمر ، قال السيّاب (٣١ / ١ / ١٩٤٤) يخاطب لبيبة ذات المنديل الأحمر ويشير الى الجدول (٢ : ١٤٩) :

يمرّ به القلب مرّ الغريب ويهفو له الحب والمأمل .
بأفيائه تحلم الذكريات ويشدو الخيال ويسترسل ....
فللموج ممّا رأى هزّة يحار لها الشاطىء الممحل
وسرّحتُ عينيّ في مقلتين يسدّد سهمهما الجدول .

(ولعلّ المنديلين الاصفر ثم الأحمر كناية عن فتاة واحدة) .

وظلّ السيّاب إلى آخر عشر الأربعين من هذا القرن (وقد ذرّفت سنّه على الخامسة والعشرين) يستحثّ قريحته أحياناً بالاتكاء على قصائد المشاهير من الشعراء ، قال السيّاب قصيدة مطلعها : (٢ : ٤٧١) :

سل الميناء لو سمع الخطابا . . فروّى غلّة الصادي جوابا .

ولا ريب في أن السيّاب قال هذه القصيدة وهو يذكر قول شوقي :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا   وأجزيه بدمعي لو أجابا .

وقد كان شوقي قد اتكأ في قصيدته هذه على جرير بن عطيّة الأموي:

أقلّي اللوم ، عاذل، والعتابا ،   وقولي إن اصبت: لقد أصابا .

وفي أواخر عشر الأربعين أيضاً كان السيّاب قد استوى شاعراً فحلاً ومال ، في الوقت نفسه ، إلى مجاراة دعاة الشعر الحديث في ترتيب أشطر القصيدة في نسق متفاوت . فمن ذلك قوله قصيداً (١ : ٦):

الحانُ بالشهوات مصطخب   حتّى يكاد بهنّ ينهارُ .
وكأنّ مصباحيه من ضرج   كفّان مدّهما لي العار :
كفان؟ بل ثغران قد صبغا   بدم تدفّق منه تيّار :
كأسان ملؤهما طلى عصرت   من مهجتين رماهما الحبّ،
أو مخلبان عليهما مزق   حمراء تزعم أنّها قلب .

ومن قوله من شبه الموشّح (١ : ٢٠) :

الليل ، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبثّ الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم .

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب ،

ـ مثل الضباب على الطريق ـ
من كلّ حانوت عتيق ،
بين الوجوه الشاحبات ، كأنّه نغم يذوب
في ذلك السوق القديم .

وفيما يلي قصيدة تامّة عنوانها « ليلة وداع » : إلى زوجتي الوفيّة ، مكانها وزمانها الكويت ٢١ / ٨ / ١٩٦٤ م نظمها قبل موته بأربعة أشهر وثلاثة أيام يكشف فيها عن شيء من الخلاف بينه وبين زوجه من أنها كانت كثيرة الغَيْرة (الكره) من انصرافه إلى غزله ، ومقراً على نفسه بأنه كان يهوى بين الحين والحين أخريات ولكن لم يهوهنّ كما كان يهواها هي . ثمّ هو يعتذر من بعض سلوكه نحوها بعد عتاب يسير وأمل بأن شيئاً من الحبّ سيظلّ في قلبها نحوه . والقصيدة هي :

أوصدي الباب ، فدنيا لستِ فيها
ليس تستأهل من عينيّ نظرهْ .
سوف تمضين وأبقى .. أي حسره ؟
أتمنّى لك ألا تعرفيها ؟
آه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم
ميّت الساقين محموم الجبين
تأكل الظلماءَ عيناي ويحسوها فمي
تائهاً في واحة خلف جدار من سنين
وأنين
مستطار اللب بين الأنجم .

* * *

في غد تمضين صفراء اليد
لا هوى أو مغنم ، نحو العراق
وتحسين بأسلاك الفراق
شائكات حول سهل أجرد
مدّها ذاك المدى ، ذاك الخليج
والصحارى والروابي والحدود
أي ريش من دموع أو نشيج
سوف يعطينا جناحين نرود
بهما أفق الدجى أو قبّة الصبح البهيج
للتلاقي ؟
كلّ ما يربط فيما بيننا محض حنين واشتياق
ربّما خالطه بعض النفاق
آه لو كنتِ ، كما كنتُ ، صريحه .
لنفضنا من قرار القلب ما يحشو جروحه
ربّما أبصرتِ بعض الحقد ، بعض السأمِ
خصلة من شعر أخرى أو بقايا نغم
زرعتها في حياتي شاعره
لست أهواها كما أهواك يا أغلى دم ساقي دمي
إنّها ذكرى ولكنّك غيرى ثائره

من حياة عشتها قبل لقانا .

وهوى قبل هوانا .

أوصدي الباب . غداً تطويك عنّي طائره

غير حبّ سوف يبقى في دمانا .

ليست الصفحات القليلة الماضية دراسة لشعر السيّاب ، ولكنّ فيها محاولة لفهم تطوّر أسلوبه الشعري من حيث شكل القصيدة . إنّ السيّاب شاعر حديث إذا نحن اعتبرنا الحداثة في الشعر شيئاً من الايغال في الاستعارات وطرق الموضوعات الثائرة في العالم العربي ، وخصوصاً فيما يتعلق ، بالحركات الشعبية . غير أن السيّاب لم يخرج في ذلك كلّه عن جزالة الألفاظ ومتانة التركيب وعن وضوح الغاية خاصّة في المعاني المفردة وعامّة في المقاصد الفكرية .

وكذلك ظلّ السيّاب إلى آخر حياته ينظم قصيداً إلى جانب مقاطعه الطوال التي هي شبه الموشّح . ولم يلجأ السيّاب إلى الخرافات القديمة إلاّ نادراً ، ولا أعلم أنّه خرج عن نطاق التأدب تجاه المثل العليا وتجاه المدارك الدينية ، وان كنت لم أقرأ ديوان السيّاب كلمة كلمة ، كما هي عادتي في الدراسات الأدبية ، إذ إن غايتي كانت إنشاء فصل قصير في نطاق ما أرى فيما يسمّى الشعر الحديث .

صلاح عبد الصبور

نشر صلاحُ عبدُ الصبور (الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف ـ القاهرة ١٩٧٠) ديواناً عُنوانُه « رحلة في الليل وقصائد أخرى » وجعل كل صفحة منه بالعربية إلى الجهة اليمنى ثمّ ما يقابلها بالإنكليزية على الصفحة اليُسرى المقابلة . والمفروض أنه هو الذي نَقَلَ شعرَه من العربية إلى الإنكليزية

(أو من الانكليزية إلى العربية) . ولكنّ النّقْلَ لم يكن دائماً موفّقاً برُغم أن النصّ الانكليزيّ كان دائماً أكثرَ وُضوحاً في التعبير . ولعلّ سببَ ذلك أن بعضَه منقولٌ فعلاً من الانكليزية المألوفة . وإذا لم يتَقَبّلِ القارىءُ أن أقولَ له إنّ في النقل (الترجمَة) أخطاءً ، فيجب أن يقبلَ قوليَ إنّ فيه تصرّفاً لا يجوزُ لمن ينقل شعرَ نفسِه بنفسِه من لغة إلى لغة . على الصفحة الرابعة مثلاً أشطُرٌ عربية هي (ص ٤) :

الرخّ مات ، فاحترس ، الشاه مات .

لم ينجه التدبير ، إنّي لاعب خطير

....

وفي فراشي الظنون ، لم تدع جفني ينام .....

ويجعل صلاحُ عبدُ الصبور على الصفحة المقابلة(ص٥) النصّ الإنكليزيّ:

The castle is taken, — be careful. Checkmate!
The move did not save him, I am a dangerous player.
Thoughts will not let me sleep.

• لا يقال في لعبة الشطرنج « مات » إلا للملك (لأنّ أخذَ الملك يُنهي الدَّوْرَ أو اللعبة مهما يكنْ قد بقي على الرُقعة من الحِجارة) : وصلاح عبد الصبور لم يضعْ كلمة « مات » بالانكليزية مقابل كلمة «مات » بالعربية. ولكنه استعمل كلمة « أُخذ » :

وحَرَصَ صلاح عبد الصبور على السجعة في الشطر التاليْ : تدبير (خطّة ،منصوب ، عند اللاعبين)، ولكن نقلهما إلى الانكليزية : move (حركة) ، وكان الأصوب أن يقول في العربية « النُقْلة » (نَقْلُ الحجرِ من مربّع في الرقعة إلى مربّع آخر) . ونقل كلمة « خطير » dangerous و« الخطير» في اللغة العربية الشريف من الناس.والكلمة الانكليزية dangerous

لا صيغة لها في العربية من « خطر » ، بل يقال « على خطر » (قريب من الهـلاك) . أمّا الشطر الثالث فنقله صلاح عبد الصبور إلى الانكليزية « والأفكار لن تدعني أنام » (وفي الأصل العربي : « والظنون في فراشي ، لم تدع جفني ينام ») .

ولصلاحِ عبدِ الصبور هذه القطعةُ أيضاً (رحلة في الليل ، ص ٣٤ — ٣٦) :

ملاحنا ينتف شعر الذقن [١] في جنون

يدعو إلـٰه النقمة المجنون أن يلين قلبه ، ولا يلين .

« ينشده أبناءه ، وأهله الأدنين ، والوسادة التي

يلوي عليها فخذ زوجه ، أولدها محمّداً وأحمدا (؟) وسيّدا وخضرة

البكر التي لم يفترع حجابها إنس ولا شيطان » .

وله أيضاً (رحلة في الليل ، ص ٧٢ — ٧٤) :

الأرض بغيٌّ طامث

ودماها تجمد في فخذيها السوداوين

لن يطهرها حمل أو غسل

من ضاجعها ملعون

---

(١) الذقن (بفتح ففتح أو بكسر فسكون) : مجتمع اللحيين (بفتح اللام وسكون الحاء المهملة) في أسفل الوجه ، أو هو (أي الذقن) الجانب الأسفل من الوجه (وجمعها أذقان وذقون). وقد استعملها صلاح عبد الصبور مرة (ص ٤٤) ونقلها إلى الانكليزية beard (لحية) ثم نقلها مرة ثانية (ص ٥٦) chin (وهذا صحيحٌ لفظاً ،ولكنه عنى بها الشعر النابت). ولا أدري إذا كان قد استعملها مراراً أخرى بمعاني مختلفة .

وفي شعرِ صلاحِ عبد الصبور الذي قرأتُه كثيرٌ من الخَنا (الأقوال القبيحة) وكثير من الجُرأة على المُثُل العليا . وليس هذا بِدْعاً . يبدو أن هذا الشاعر أيضاً لا يختلف من أولئك الذين ضَنّتْ عليهم الحياةُ بالاطمئنان النفسي وبالسُمُوّ الاجتماعي فأرادوا أن يُعَزّوا أنفسَهم بتزيين السقوط ومَدْحِ الاضطراب وأن يُغَطّوا عَجْزَهم عن بلوغِ الكرامة الإنسانية بشتيمةِ الكرامة الانسانية .

لصلاحِ عبدِ الصبور قطعةٌ تتألف من ستّ مُقَطّعات ، وهي آخرُ قصائدِ ديوانه « رحلة في الليل » ، فيما يلي القِطَعُ الثلاثُ الأولى منها (ص ١٧٠ — ١٧٢) :

لم آخذ الملك بحدّ السيف ، بل ورثته
عن جدّي السابع والعشرين (إن كان الزنا
لم يتخلّل في جذورنا
لكنّني أشبهه في صورة أبدعها رسّامه
رسّامه ... كان عشيق الملكة)

* * *

قصر أبي في غابة التنّين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدّبين
من بينهم مؤدّبي الأمين « جورجياس »
وكان لوطيّاً مسيحياً [١]

* * *

هل ماء النهر هو النهر [٢] ؟

---

(١) في النص الإنكليزي :
He was a Christian fairy = كان جنياً (أو جنية) مسيحياً (أو مسيحية) .
(٢) في الأشطر الثلاثة من هذا المقطع الثالث تصرف في التعبير عند النقل إلى الإنكليزية جعلها أوضح في اللغة الإنكليزية منها في الأصل العربي .

سقراط .. محقّ حين تجرّع كأس السمّ وما فرّ

الميت ، يحسّ دعاء الأهل إذا ما أودع في القبر ؟

المرأة فخّ منصوب ، واحفظ وعظي

إن جئت لديها

لا تأمنها ، حتّى لو جعلت فرش منامك

نهديها أو فخذيها

ـ وله هذه القطعةُ المتأخرة في الزمن (العربي ـ الكويت ، العدد ٢٣٩ ، شوال ١٣٩٨ هـ ـ تشرين الأول ـ اكتوبر ١٩٧٨ ، ص ١٢) ، ولذلك يجب أن تكون جديدة ومن النَهْجِ الذي يَصُيرّ عليه صلاح عبد الصبور . قال :

كانت تدعوني بالرجل الرملي

وأناديها بالسيّدة الخضراء

وتلاقينا في زمني الشفقيّ

وتنادينا في مرح طفلي

وتعارفنا في استحياء

وتحسّس كل منّا مبهوراً لون الآخر

وتقاسمنا الأسماء

وتفرقنا ......

لا تسألني . ماذا يحدث للأشياء

إذ تتصدّع ؟

أو للأصداء

إذا تهوى في الصوت المفزع ؟

لكنّي أذكر أنا ذات مساء

كنّا قد خادعنا منجل حصّاد الموت

غافلنا صيحة ديك الوقت

وطبعنا فوق جدار الليل

تخطيطاً يشبه ظلّينا . لونين مزيجين

مسكوبين على طرف وساد متجعّد

منهارين على مسند مقعد

ها أنت تراني

أتملّى هذي اللوحة في أيامي الجرداء

وأنادمها حين يغيب الندماء

* * *

أفرغ للوحة كاسا .. أرجوك

هذا .. اجمال القصة

خصائص مزعومة

إنّ الخصائص التي يزعُمها دعاة الشعر الحديث ابتكاراً من عند أنفسهم ، كانت معروفةً كلُّها في الشعر المألوف . ولكن ما ذنب الشعر المألوف إذا كان هؤلاء الدعاة لا يَعْرِفون تلك الخصائص .

– التجربة الشخصية عندهم هي العنصر الشخصي عندنا (والعنصر أهمّ من التجربة ، لأن العناصر في الطبيعة وفي السلوك الانساني أصيلة ، أمّا التجربة فهي في الأكثر عارضة) .

– والكلمات الجديدة عندهم هي الألفاظ المولدة عندنا (حينما ينشأ في الفكر مدرك جديد ، وحينما يبدو في الطبيعة أو في المجتمع مظهر جديد ، فانّ ذلك المدركَ وهذا المظهرَ يحتاجان إلى لفظ جديد للتعبير عنهما . من أجل ذلك كانت الألفاظ في العصر العبّاسيّ أكثر عدداً من الألفاظ في العصر الجاهلي ، لا لأنّ أبا نواس وابن الرومي والمتنبي أرادوا ذلك ، بل لأنّهم احتاجوا إلى ذلك) .

– والموضوعات الجديدة عندهم هي الأغراض الجديدة عندنا . لم يقل أحد من عقلاء الجنس البشري إنّ العصور المتعاقبة لم تُعانِ مشاكلَ جديدةً في كلّ يوم . ولم يقلْ أحد من الناس إنّ جميع مشاكل الدنيا تعالج بطريقة واحدة لا ثانيَ لها . من أجل ذلك كانت الفنون (أنواع الشعر) في العصر

العبّاسي ثمّ في العصر الحديث أكثر عدداً وأوسع مدىً ممّا كانت في جاهلية العرب وفي جاهلية اليونان أيضاً .

— والتحرّر من الأوزان عندهم هو التوشيح عندنا — مع فارق بسيط : انّهم يخرجون من نظام إلى فوضى (وان ادّعى نفر منهم غير ذلك) ، بينما الوشّاح يخرج من نظام إلى نظام .

— والتحرّر من القافية هو التسميط والتخميس والتوشيح أيضاً عندنا ، وهو اللجوء إلى تنويع القوافي في القصيدة ولكن على نظام ، بينما هذا التنويع عندهم قائم على عجز في ضبط قواعد القول .

وهنالك فوارقُ كثيرةٌ لا حصرَ لها ، ولكن دعْني أذكرُ شيئاً واحداً هو قِلّة التأدّب في القول : إنه عمدة عند كثيرين منهم ، وهو عارض عند نفر من شعرائنا في كلّ عصر . ولقد قال أبو نواس عن بعض شعره إنّه لم يرضه ، ولقد قاله في فترة من فتَرات شبابه ثمّ لم يجعله في ديوانه .وقلّة التأدب هذه تأتي من قلة الفهم للمدارك الفكرية والمدارك الاجتماعية معاً . من ذلك مثلاً أن لبدر شاكر السيّاب (١٩٢٦ — ١٩٦٤م) قصيدةً عنوانها « المغرب العربيّ » يقول فيها :

فنحن جميعنا أموات

أنا ومحمد والله .

من الناس من يمدح هذه القصيدة — يزعم فيها قوّة وجراءة— ولا أرى فيها سوى الصُراخ والقعقعة وهذه القِحَةِ التي تتكشّف عن جهل . أظنّهم أعْجِبوا بأن قال السيّاب عن الله إنّه ماتَ . أليست كلّ الديانات الوثنية ، منذ أيام « إيزيس وأوزيرس » في مصر القديمة ومنذ أيام السومريين والكنعانيّين في شرقي البحر الأبيض المتوسّط ومنذ أيام كرشنا في الهند يقولون عن الله إنّه يموت ؟ ألعلّه قد جاءهم خبر جملة من قول نيتشه في

كتابه « زرادشت » حينما مرّ زرادشت بشيخٍ فانٍ يركع في غابة ويرفع يديه إلى ما فوق رأسه . سأل زرادشت هذا الشيخَ : « وما تفعل ، ياصاحبي» ؟ فردّ ذلك الشيخ على سؤال زرادشت بقوله : « أنا أدعو الله » . فتابع زرادشت سيره وهو يقول (إشفاقاً على هذا الشيخ): ألم يعلَمْ أن الله (أي إلهه) قد مات . ومعنى قول نيتشه أن الرجل الذي يترك العمل والفكر ثم يطلُبُ من الله أن يفعل له كلّ شيء لا يدري معنى الألوهية .

وتكثُرُ المدارك الوثنية (الكلام على الآلهة وعلى الأساطير والخرافات) كَثْرةً تكاد تكون قاعدة أو كثرةً هي القاعدة . ولا ريبَ في أن هذه المدارك الوثنية من أثر الاتجاه الشيوعيّ البارز في الشعر الحديث هذا .ثمّ هي من أثر تقهقر العقل الإنساني إلى أطواره التي كانت له في البَداءة ، يومَ كان الفكْرُ الإنساني عاجزاً عن الإحاطة بمظاهر الوجود الفكرية والماديّة ، فأطلق الانسان الأول لخيَاله العنانَ في تفسير تلك المظاهر . فعلّلَ المداركَ الفكريّة تعليلاً ناقصاً لمّا قاس الألوهية — مثلاً — على حياته هو فتخيّل إلهاً يولد ويتزوج ويُرْزَقُ أولاداً ثمّ يغاضبه أولاده فيعاقبهُم أو يُسِرّونه فيكافئهم . ويُنْشِبُ آلهةُ الإنسان القديم الحرب ، فيما بينهم فينتصرُ بعضُهم على بعض . وآلهةُ الانسان القديم يلعبون ويسكرون ويزور بعضُهم بعضاً ويتحدّى بعضُهم بعضاً : قال أحد آلهةِ الشَماليّين لزميلٍ له كان ضيفاً عليه ، وقد قدّم إليه ماءً في كأس : أتستطيعُ أن تشربَ هذا الماءَ الذي في هذه الكأس ؟ .

وشرب الالهُ الزميلُ الضيف من تلك الكأس حتّى ظنّ أنّه قد أفرغها ثمّ أرادَ أن يردّها إلى زميله .ولكنّ دَهشتَه كانت عظيمةً لمّا رآها ملآنةً . رَدّ الكأس إلى فَمِه .وعَبّ منها عبّاً شديداً ، ولمّا شَعَرَ أن بطنَه قد امتلأ ماءً رفَعَ الكأس عن فَمِه فإذا هي لا تزال ملآنة .

عندئذ قال الالهُ المُضيف للإله الضيف : لا تعجَبْ، فلقد خدعتُك . إنّ هذه الكأسُ مُتّصلة بالبحر بأنبوب .

بعدَ هذه الملاحظاتِ الضروريّة والتي هي شِبْهُ المقدّمة سأرْجِعُ إلى دراسة الشعر الحديث بالاستناد إلى دراساتِ نفرٍ من الأدباء ، ولن تكونَ هذه الدراسةُ إلاّ للمَعالم الواضحة .

ويقولون إنّهم يَخُطّون في الشعر — في الموضوعات وفي التفاعيل وفي اللغة ألفاظاً وأسلوباً وفي الروح الشعري (والروح مذكر) — طُرُقاً جديدة. وكلّ ما زَعَموه جِدّاً لهم كان نَفَرٌ من شعراء العربية قد لَهَوْا به زَمَناً ثمّ لم يَرْضَوْا أن يَنْسبوه إلى أنفسِهم إلاّ على أنّه دَوْر كان لهم ثمّ مرّ .

أراد أبو نواس مرة أن يتناسى أن البيت وحدةُ المعنى فقال (وسأثبتُ الأبيات على الطريق الحديثة) :

الحمد لله

إنّي

على حداثة سنّي

فقت المحبيّن طُرّاً

ببعضِ ما شاع عنّي .

فكيفَ لو علِمَ الناسُ

ما تغيّب منّي ؟

وأراد جماعةٌ من المحدثين (العبّاسيين) التلاعبَ بوَحْدةِ البيتِ وبالقافية أيضاً ، فروى المَعَرّيّ (الفصول والغايات ، القاهرة ١٩٧٧ م ، ص ٢٥٨) أبياتاً هي :

أبا بكرٍ ، لقد جاءتـــــــــــك مِنْ يحيى بنِ منصـــو
رِ الكاسُ . فخُذْها مِنْـــــه صِرْفا غيرَ ممـــــــزو
جَهْ . جَنَّبَـــك اللـــــــــه ، أبا بكرٍ ، من السو .

القافية هنا هي الواو (وليست في الحقيقة قافية). والأبيات الثلاثة لا وحدةَ للمعنى فيها . وسأسردها بحسب الترتيب الحديث فيما يلي :

أبا بكر ،

لقد جاءتك مِنْ يحيى بن منصور الكأس .

فخُذْها منه صِرْفاً غير ممزوجه .

جنّبك الله ،

أبا بكرٍ ،

من السوء .

وأمّا تضمين أقوالٍ مختلفةٍ في الشعر الحديث كالذي يُكثِرُ منه تي. أس . أليوت وعزرا باوند ، وقد جئنا به ، فانه وَرَدَ عند العربِ للتملّح مرةً بعدَ مرة . وسأكتفي من نماذجه برسالة لبديعِ الزمان الهَمَذانيّ نفسه كَتَبَ بها إلى أبي بكرٍ الخوارزميّ : (والكلام المحصور بينَ أهلّةٍ كبار مقتبسٌ) .

أنا لقُرْبِ الأستاذ

ـ أطال الله بقاءه ـ

(كما طَرِبَ النَشْوانُ مالتْ به الخمر) ،

ومِنَ الارتياح لِلِقائه

(كما انتفض العُصفور بلّله القَطْر) ،

ومِنَ الامتزاج بولائه

(كما التقَتِ الصهْباء والبارد العَذْب) ،

ومِنَ الابتهاج بمرآه

(كما اهتزّ تحتَ البارحِ الغُصُنُ الرَطب) .

فكيفَ نشاطُ الاستاذ

لصديقٍ طوى إليه ما بين قَصَبتَيِ العِراقِ وخُراسانَ ،

بل ما بين عَتَبتَيْ نَيْسابورَ وجُرْجانَ ؟

وكيفَ اهتزازُه لضَيْف في بُرْدَةِ جَمّالٍ

وجِلْدة حمّالٍ ؟

(رثّ الشمائلِ مُنْهَجِ الأثواب ،

بَكَرَتْ عليه مُغيرةُ الأعراب) .

وهو

— أيده الله —

وَلِيّ إنعامِه بإنفاذ غُلامه

إلى مُسْتَقَرّي

لأفضيَ اليه بسِرّي ،

إن شاءَ الله تعالى .

خاتمة

يبدو أن التربيةَ الأولى التي عرَفتها في بيتنا وفي المدرسة دفعَتْني إلى أن أرى الحياة مــن جانبيها الرصين : إنّ جدّيَ لأبي عبدَ الرحمن (ت ١٩١٧ م) علّمني الصلاةَ وقراءة القرآن والسباحة وشراء الأغراض من السوق . وعمّي حسنٌ (ت ١٩٦٦ م) كان يُشْرِفُ على مراجعة دروسي في البيت . وعمّي حُسينٌ (ت ١٩٣٦ م) دلّني على حُسن القيام على المال وعلّمني أن القاعدةَ الأولى في الاقتصاد أن يُنفِقَ الإنسان حيثُ تدعو الحاجةُ من غير نَظَرٍ إلى مقدار المبلغِ المدفوع . أمّا ما لا حاجةَ اليه فلا يجوزُ للانسانِ العاقل أنْ يقتنيَهُ ولو كان بأبخسِ الأثمان . واليه يرْجِعُ الفضلُ في إرشادي إلى الأصدقاء وغير الأصدقاء من الناس . أمّا والدي عبدُ الله (ت ١٩٤٦م) فهوَ الذي فتحَ عينيّ على الحياة الاجتماعية الصحيحة بطريقة عمليّة . معه حضرْتُ حفلاتِ التمثيل الأولى ، ومعه أيضاً حضَرْتُ شيئاً من مراتبِ الرقص العربيّ . ومن طريقه عقَدتُ عدداً من الصداقات : كنت ألتقي معَه نفَراً من أصدقائه ، فجرى الأمر بطريقةٍ طبيعيّةٍ على أن ألقى أبناءَ هؤلاء الاصدقاء . ولمّا ذكرتُ في بيتنا، في عامِ (١٩٣٤ م) ، أنّي أريدُ أن أذهبَ إلى أوروبّةَ لمتابعة دراستي العالية ، انهمرتِ الدموعُ من عينيْ والدتي لأنّها تذكرت أن أربعةً من

إخوتِها قد ذهبوا إلى البرازيل ثمّ لم يَعُدْ أحدٌ منهم إلى بيروت . أمّا والدي – وكان يَعرِفُ أوروبّة – فقال لي :

– أنا أتمنّى لك التوفيقَ لأنّ الازديادَ من العلم ضروريّ اليومَ أكثرَ من ذي قبلٍ . لقد قال ذلك ووجهُه يتهلّلُ سروراً .

وعرَفتُ في المدارس الابتدائية والمدارس الثانوية أساتذةً كان الجِدّ في الحياة منهجاً لهم . وكان بعضهم يُبالغ في الجِدّ في الحياة وفي طلب حقائقها لا مظاهرها – وفيهم العَرَبُ وغير العرب : منهم العربيّ والتركيّ والهنديّ والفرنسي والإنكليزي والاميركي والسويسري – وقد اتفق أن يكونَ مُعظَمُهم ممن لا يهتمّون بأناقة ثيابهم . فطُبِعت هذه الظاهرةُ في نفسي إلى اليوم . الغاية من الثوب – عند العقلاء – أن يكونَ مُفيداً مريحاً ، وشرطُه أن يكونَ مُحترماً نظيفاً . أمّا ما كان بحَسْبِ الزيّ الأخير الوارد من باريسَ أو روما : عريضاً عند الأكتاف ضيّقاً عند الخصر واسعاً عند القدمين فوق قميص عليه حرفٌ مقلوبٌ وله عقدةٌ عريضةٌ بامضاء فلان أو فلان ، فذلك ما لم أعهَدْ مثلَه في معظم أساتذتي . ولقد كان أسدُ رستم ولويس ماسينيون وإتيان ليفي بروفنسال من ذوي الأناقة ولكنْ على النَهْج الكلاسيكي . وأما الدكتور فيليب حتّي ووليم مارسيه ويوسفُ هلْ فقد ثبّتوا في نفسي تلك الظاهرةَ الأولى . وكان أثرُ هؤلاء في نفسي أبلغَ من أثرِ أولئك .

ومُنذ طفولتي الأولى كَرِهْتُ التمثيل الهَزْليّ عامّةً . بدأ هذا الكره فيّ ،في نحوِ عامِ ١٩٢٠ أو ١٩٢١م،لمّا حَضَرْتُ روايةً لكشكش بيه أو كشكش بك (نجيب الياس الريحاني). في هذه الرواية مشهدٌ يَقِفُ فيه كشكش بين بِضْعِ مُمثّلاتٍ وفي يده عصاً مسطّحةٌ تُشْبِهُ مِسطرةَ التلاميذ . وفي أثناء حديثٍ ضاحكٍ ضَرَبَ كشكش إحدى الممثّلاتِ بتلك

العصا على قفاها ثمّ لتحسّسَ الغصا . وضجّتِ القاعةُ بالضحكِ والتصفيق . ولكنْ تلكَ الحركةَ القبيحةَ — في مبادىء تربيتي — صَدَمَتْني صدمةً عنيفة.

ومنذ ذلك الطور الباكر أيضاً بدأت أحضُرُ روايات جورج أبيض وأمثالها . ثمّ حَضَرْتُ رواية أو اثنتين من الروايات التي ألّفها سعيد تقيّ الدين للتمثيل في الجامعة الاميركية في بيروتَ ، كما حضرتُ بعد ذلك عدَداً من رواياتِ يوسف وهبي . وفي الروايات الجِدّية أيضاً كانتْ نفسي تَنْفِرُ من المشاهد الدراماتيكية العنيفة ، وخصوصاً في المواقف التي تُثير الحُزْنَ العميق أو تستهين بالكرامة الانسانية .

كانت رواية « لولا المحامي » لسعيد تقيّ الدين تمثّل على مسرح وست هول (الجامعة الأميركية ، بيروت) وفيها — فيما أعتقد — المشهدُ الذي يقتضي قُبلةً عارضة . وكان الممثّلان اللذان يقومان بدَوْرَي الرجلِ والمرأة في هذا المشهد « تلميذينِ في صفّنا » ... فلمّا وصل المشهد إلى « حركةِ القُبلة » نَسِيَ الذي يمثّلُ دورَ الرجلِ منهما موقفَه على المسرح فطال موقفُه ذلك بِضْعَ ثوانٍ ظنّها النّظارة ساعاتٍ . وشعرتْ إدارة الجامعة من جرّاء ذلك في ذلك الحين (عامَ ١٩٢٦ م) بحَرَجٍ شديد . ولقد كان في هذا أيضاً صدمةٌ لي ولنفرٍ كثيرين من التلاميذ في أيامي .

وفي السينما أيضاً كنت أحبّ حضورَ الأفلامِ التاريخيةِ والأفلامِ التي تدور في المناظر الطبيعية من عالمِ النبات وعالم الحَيَوان ، تلك الأفلامِ التي تُتيح للإنسان معرفةً واسعةً في مدىً يسيرٍ من الزمن وتَعْرِضُ عليه اختباراً لا يستطيع هو أن يحصُلَ عليه إلاّ بعدَ الجهودِ الكثيرةِ . وفي أورووبة (في ألمانية وفرنسة) كنتُ أحضُرُ التمثيلَ من نوع الأوبرا ونوع التمثيل الجِدّيّ وما يُشْبِهُهما من الأفلام .

واشتهر في عَشْرِ الستّينَ من هذا القرنِ في بيروتَ مُمثّل هَزْليّ حَقّقَ نجاحاً واسعاً وسريعاً في أعوامٍ يسيرة . وأبدى أولادي مرّةً رَغبةً

في حضور إحدى رواياته (وكان مَوْلِدُ أكبرهم في عام ١٩٤٤ م — تلك هي العادة في بيتنا ، كما كانت في أيام طفولتي ، لا يَصْدُرُ أحدٌ في البيت إلاّ عن رأي الجميع). شجّعتهم على الحضور وأبدَيْتُ لهم عُذْري. وذهب أولادي الخمسةُ مَعَ السيّدة والدَتِهِم وحَضَروا روايةً مشهورة لذلك المُمثّل . ولكن لا أذكُرُ أن أحداً منهم حَضَرَ روايةً ثانية لذلك الممثل الهزلي فيما بعدُ .

ومن المشاهد الهزلية التي لم أنْفِرْ منها (ولكن لم أتعلّقْ بها أيضاً) أفلامُ تشارلي تشابلن وأدوارُ بشارة واكيم . كانت أدوارُ بشارة واكيم عارضةً في الروايات الجِدّية ولم يكن فيها امتهانٌ للكرامة الإنسانية ، بل كانت تَحْمِلُ العِظةَ والعبرة من غيرِ تعمّلٍ ،ولم يكن في تمثيلِه تكلّفٌ ظاهر . وأشدّ الهزلِ حرّاً (إذا نحن حاولنا أسلوبَ الجاحظ في التعبير) ما جرى مجرى الجِدّ حتّى ليَظُنُّهُ الرجلُ العاديّ جِداً . وأمّا تشارلي تشابلن فالأسلوب عنده هزليّ ، وأما الموضوعُ فهو الجِدّ لا خلافَ في ذلك.

ولعلّك تعجبُ إذا قلتُ لك إن التمثيلَ الهزليّ « الأصيل » (وكذلك الرسم الهزلي — الكاريكاتوري « الأصيل ») أصعبُ من التمثيل الجِدي (ومن الرسمِ الجِدّي أيضاً) ، إذا نحن نَظَرْنا في ذلك إلى التعريف الذي وضعه الجاحظ . أمّا التمثيلُ الرخيص والرسم الرخيص فبإمكان كل إنسان أن يأتِيَ بمثلِه ، إذا كان هو يَضَعُ القواعدَ لنفسه وحدَها ثمّ يَسْلُكُ بحَسْبِ تلك القواعدِ التي وَضَعها . وضعَ بيكاسّو مثلاً قواعدَ شخصيّةً للرسم التكعيبيّ ثمّ نَفّذَ أشياءَ من ذلك الرسم : فَمِنَ المعقول أن تكونَ رُسُومه مقبولةً بحَسْبِ القواعدِ التي وضعها هو لموضوعٍ اختاره هو . إذا نحن عَدَدْنا العُيونَ اليابانية مِثالاً لجمال العيون ، أصبح الجمال مقصوراً على أهلِ اليابان (أهل جَنوبي اليابان) وبَطَلَ أن يكونَ في الإغريق والرومان والجِرمان والعَرَبِ جمالٌ .

ونتقل في التمثيل من الرواية والممثّلين إلى النّظارة . لا شك في أن الخاصّة من الناس ، مِنَ العلماء والأدباء والمثقفين بالفنون ، أكثرُ مَيْلاً إلى التمثيل الجِدّيّ . أما العامّةُ من الفلاحين والعُمّال ومن الذين لم يُتَحْ لهم حظّ وافٍ من التثقيف فانّهم أكثرُ مَيْلاً إلى التمثيل الهزليّ الخفيف الذي يعتمدُ ظاهرَ الحَرَكاتِ والقريبَ من الكَلِماتِ (ولو لم تكن معانيها واضحةً في ذهن السامع) .

من أجلِ هذا نفسه كان الإغريقُ (اليونان القدماء) يجعلون التمثيلَ الجِدّي (المأساة) قبلَ الظُهر يحضرُه المُترفون الذين يَمْلكون التصرّفَ بوقتهم من الأغنياء وكُبراءِ القوم . أمّا التمثيلُ الهَزْليّ فكان يُقام بعدَ الظهر حينما تكونُ النفوسُ قد ملّتِ العملَ المُجْهِد وأصبحت بحاجة إلى شيءٍ من الترويح عن النفس أو حينما يكونُ أصحابُ الأعمالِ المفروضة قد أنجزوا أعمالهم . وأدلّ من هذا كلّه على الفَرْقِ بينَ الذين يحضُرون التمثيلَ الجِدّي والذين يحضُرون التمثيل الهزلي في الاغريق أنفسهم أنّ مُمثّلي الرواية الجِدّية (المأساة) كانوا يلبسون أقنعة بشرٍ . أمّا ممثّلو الرواية الهزلية (المَلْهاة) فكانوا يلبَسون أقنعةً على أشكالِ الحَيَوانِ من الماعزِ والطَيْر والضفادع وما شابَهَهَا . وكانتْ تَغْلِبُ على تلك «الملاهي» (الروايات الهزلية) روحٌ شعبيةٌ من الغناء المَرِحِ وكَثْرةِ الإشارات الجنسية والفكاهاتِ العاميّة المُبْتَذَلَة معَ الإلماح إلى الشائعاتِ الرائجة ومعَ النقدِ اللاذع الذي يتناولُ ذوي المَقامِ السياسي والاجتماعيّ مِنْ أولئك الذين يتحدّث عنهم الناسُ عادة .

* * *

ونتقلُ الآنَ إلى الشعر الذي هو موضوعُ هذا الكتاب .

والشعْرُ نشاطٌ ذهنيّ لم يكن خاصّاً بالعرب ولا بالإغريق ولا بالأميركيين

ولا بالهنود . إنّه فنّ إنسانيّ كالرسم أو كالنحو أو كالاقتصاد أو كالهندسة أو كالرقص والغناء أو هو هما سَواءٌ بسواء . الدائرةُ في الهندسة دائرةٌ ، والمثلّث المُتساوي الساقَيْنِ في الهندسة مثلّثٌ متساوي الساقين . فإذا اتّفق لزيدٍ من الناس أنْ رسَمَ شِبْهَ دائرةٍ ثمّ زَعَمَ — أو زَعَمَ أحدٌ له — أنّ ما رسمه كان مُثلّثاً متساويَ الساقَيْنِ أو كان دائرةً ، فنحن حينئذٍ لا نسمّي الزاعم مُهندساً ولا نسمّي الزاعمَ لغيره عالماً بالهندسة .

هنالك هندسةٌ ، وليس هنالك هندسة حُرّة — بلا قواعدَ .

هنالك كيمياءٌ ، وليس هنالك كيمياءٌ حُرّةٌ — بلا قوانينَ .

هنالكَ مَنْطقٌ ، وليس هنالك منطق حُرّ — بلا قيودٍ .

هنالك مُلْكٌ وسُلطانٌ ، ولكن ليس هنالك مُلْكٌ وسُلْطان حُرّانِ — بلا حدودٍ .

وكذلك كان عند العرب :

* شعرٌ هو قَصيدٌ
* وشعر هو رَجَزٌ
* وشعر هو مُوَشّح
* وشعر هو دوبيت

والعُقلاء من الجنس البشريّ العربي يقولون « قَصيدةٌ ». ولم أسمعْ أنا في حياتي عاقلاً قال : هذه قصيدةُ شعرٍ ،أو سَيُلقي علينا فلانٌ قصيدةً شعريّة .

وكذلك عند العرب :

* نثرٌ مسجوعٌ (منذ الجاهلية)

* ونثر مُطْلَقٌ (منذ الجاهلية)
* وخُطَبٌ (منذ الجاهلية)
* وأمثالٌ (منذ الجاهلية) .

وكذلك عند العرب : رسالة ومَقال ومَقَامة وعِظة ووصيّة (منذ الجاهلية) . ولم يَقُلْ أحدٌ منهم رسالةٌ شعرية. ولكن لَمّا ألِفَ العربُ في العصر العبّاسيّ أنْ يتراسلَ الشُعراءُ بالشعر ، كما اتّفق لأبي فِراسٍ الحَمَداني ، لم يُسَمّ العربُ ما يتبادَلُه الشعراء بهذا المعنى « رِسالةً مَشْعورة » أو « شعراً مرسولاً » أو رِسالةً حُرّة بل سَمَّوْهُ « إخوانيةً ».

أمّا أولئك الذين يُعْلنون أنّهم يُريدون أن يَزيدوا في ثَرْوة الأدب العربي أشياءَ من الأدب الفرنجيّ — وهم في الحقيقة يريدون أن يُشوّهوا العقلَ العربي ، كما كان نَفَرٌ في الغَرْب الافرنجي قد نجحوا في تشويه جانبٍ من العقل الفرنجي — فإليهم أسوقُ هذه الحادثة الواقعة :

في أولى زَوْرَتَيّ إلى باريسَ ، أيامَ دِراستي في ألمانيةَ ، ضَمّني مَجْلِسٌ فيه — إلى جانب أهلِ المَجْلس — نفرٌ من شُبّان الأدب . أخذَ اثنان من هؤلاء الشبّان يتحاوران في أيّهما أشعرُ : فيكتورُ هيغو الفرنسيّ أمْ غوته الألمانيّ ؟ ولجّ الجدالُ بينهما . عندئذٍ التفَتَ أحدُهما إليّ يريدُ أن يَستَنْصرني وقال :

— ما رأيك ؟

فسألته :

— وهلْ تَعْرِفُ اللغةَ الألمانية ؟

قال :

— لا .

قُلْتُ :

– فَفِيمَ تتحاوران ، إذَنْ ؟

كلّ ما أرجوه من أنصار الشعر الحرّ وأنصارِ الشعر المنثور وأنصار ما لا أدري اسماً له أن يوجدوا لما يتخيّلونه اسْماً ، كما فعل العربُ من قبلُ لمّا احتاجوا لوجوه نشاطهم الأدبي إلى أسماء دالّة فقالوا : قصيدٌ ورَجَزٌ وخُطبة ورسالة ومَثَل ومَقال ومَقامةٌ . فإذاً كان أصحابنا من الناشئين في قوالبِ الأدب الإفرنجي – أستغفرُ الله ، بل في قوالبِ الدعوى الفرنجية – عاجزينَ عنِ الاسمِ فإنّهم يكونونَ حينئذٍ عنِ المُسمّى أشدّ عجْزاً .

مُنذُ نشأتي الأولى لم أكنْ ميّالاً إلى التعبير الخَيالي في شيء . وما حاجةُ من يَمْلِكُ القُصورَ في وَطَنه إلى أن يبتني قصْراً في إسبانيا – كما يقولُ الفَرَنْسيّون في أمثالهم . ثمّ ما الضرورة التي تدعو مَنْ أنعمَ الله عليه بالسيرِ على الطريقِ اللاحِبِ (الواضح) إلى أن يسيرَ في المُنْعَطَفاتِ الضيّقة . والعربُ قد قالوا في أمثالهم : عليكَ بالجادةِ (الطريق الأعظم) ودَعْ بُنَيّاتِ الطريق (البُنيّة – بُنيّةُ الطريق : طريقٌ صغيرٌ يتشعّبُ من الجادة) .

ولم أكن ميّالاً إلى الأدب الذي نشأ في المهجر الأميركيّ لسببين أساسيّيْنِ :

أولُ ذَيْنك السَبَبَيْنِ : الأسلوبُ – في هذا النوعِ الجديدِ من الأدبِ ، من حيثُ الأسلوبُ ، ضَعْفٌ في التركيب وإهمال في تناولِ الألفاظ تسودُها فَوْضىً وغُموضٌ من التفكير والتعبير .

وثانيهما : قلّة الابتكار – إنّ كثيراً من الآراء والصُوَر في شعر المهجر مأخوذٌ من شُعراء عربٍ ومن شعراءَ غير عرب . قلْ لي ، إذنْ ، ما الذي يَحْمِلُني على قراءة أفكارٍ مشوشة في تعابيرَ ركيكةٍ إذا كان

بإمكاني أن أقرأ هذه الافكارَ والصورَ نفسَها صحيحةً النَسق في التركيب المتين عند المتنبي والمَعَرّيّ ثمّ عند جَلال الدين الرومي وحافظ شيرازي (قَدْرَ الامكان) ثم عند شكسبير وتنيسون وأدغر ألن بو وغوته ولامارتين أو بودلير ؟ أنا أقرأ آثارَ هؤلاء فعلاً ـ والدليل على ذلك ما أذكره هنا ـ ولكنْ ما الذي يَحْمِلُني على أن أدافعَ عن كلّ واحدٍ من هؤلاء ، حقّاً أو باطلاً ، وعلى أن أقاتلَ عنه بسَيْفَيْنِ ؟ ومَعَ ذلكَ :

فأنا لم أقلْ : إنّ جبرانَ خليلِ جبران وميخائيلَ نُعيمةَ ليسا شاعرَيْنِ . أنا أردتُ أن أضعَهُما في مكانهما من تاريخ الأدب العربيّ مثلما أضعُ امرأ القيس قبلَ عنترةَ وأضعُ جريراً فوقَ الأخطلِ وأضعُ أبا العتاهية تحتَ أبي تمّامٍ والبُحتريّ، وكما أجعلُ إسماعيل صبري في الأثر الاجتماعي والأدبي بعدَ محمودِ سامي البارودي وحافظ إبراهيمَ وأحمدَ شوقي ، وان لم يكن أقلّ منهم في العبقريّة الشعريّة ، مَعَ أنّه فوقَهم كلِّهم في العُنصر الوجْداني .

تعرّض الشعراءُ للنقد قديماً وحديثاً :

• فضّل الآمديّ شعرَ البُحتريّ على شعرِ أبي تمّام في كتاب كاملٍ ، فبَقيَ أبو تمّامٍ حيثُ هو وبقيَ البحتريّ حيث هو . وجئنا نحن اليومَ فوجدنا أن الآمديّ لم يكنْ مُخطئاً في كل ما أرادَ أن يقولَه : ولكنّ الآمديّ أخذ على أبي تمّامٍ أشياءَ نحن أيضاً نأخذُها على أبي تمّامٍ ، ثمّ زيّن أشياءَ للبحتريّ نحن أيضاً نُزيّنها له . ومَعَ ذلك فانّنا لا نزال في مَجالِ الموازنة بينَ هذين الشاعرينِ نَستَشهدُ بأقوالِ الآمديّ ، لأنّ الآمديّ قَصَدَ أن يرى في أبي تمّامٍ أشياءَ كما قَصَدَ أن يُغمِضَ عَينَهُ عَنْ أشياءَ .

* ولم يتعرّض شاعرٌ للهجَمات في الشرق والغرب معاً — فيما أعتقد — كما تعرّض لها المُتنبي . ونحنُ لا نَعُدّ كلّ الهجَمات على المتنبي ظالمةً فالمتنبي — كما لكلّ شاعرٍ آخر — مَساوِىءُ في الشعر نَغْفِرُها له ، ولكن لا نُنْكِرُها ، في جانبِ حسناته الكثيرة . ومَع ذلك فإنّ النقدَ اللاذعَ لِشعرِ المتنبي أفادَه ولم يَضُرّ به ، لأنّ المتنبي نفسَه شاعرٌ عظيم .

* وفي شعر شوقي هَنَاتٌ أيضاً ، والذين أرادوا تَحْطيمَ شوقي كانوا كثيرين حتّى قال شوقي في رثائه لحافظِ إبراهيمَ :

ما حطّموك، وإنّما بكَ حُطّموا؛ من ذا يُحطّم رَفْرَفَ الجوزاء؟

وشوقي قَصَدَ أن يقول : ما حَطّموني في العلا لكنّهم .... ومَعَ ذلك فلم تَسْقُطِ السماءُ على الأرض ولا قَلّ مِقدارُ شوقي في تاريخ الأدب .

وأنا أحبَبْتُ أن أدرُسَ أدبَ المهجرِ الشَمالي بحَسَبِ مقاييسِ الأدبِ في اللغة العربية وغيرِ اللغة العربية أيضاً . فَعَلْتُ ذلك مُنذُ زمنٍ قديم ، قبلَ أن يموتَ جُبرانُ . ورَدّتْ جريدةُ « الهدى » (نيويورك ٢٨ / ٩ / ١٩٣١ م) عليّ ردّاً أعرَجَ . لعلّي لم أفِ جريدةَ « الهدى » حقّها لمّا قُلتُ إنّ ردّها كان أعرَجَ . أرجو أن تقرأ أنتَ الجُملة التالية من رَدّها ثم تَجِدَ كَلِمةً صالحة لوصف جريدة الهدى ولوَصْفِ ردّها . قال الذي رَدّ عليّ في جريدة الهُدى ما يلي بالحرف الواحد :

« وعلى ذِكرِ لُبنانَ نُحبّ أن نُنَبّهَ فِكْرَ « صريعٍ »[1] إلى أن اللبنانيين هم غيرُ السوريين ... (النقط من أصل المقال الذي تَرُدّ به جريدة

(١) كنت أحياناً كثيرة أوقع عدداً من مقالاتي في الصحف باسم « صريع » أو « صريع الغواني »

الهُدى عليّ) فمتى يَعْدِلُ المتعصّبون عن محاولة بَخْسنا حقوقَنا السياسيّةَ جَرْياً على هَضْمِهِم حقوقَنا الأدبية » .

فما شأنُ الدفاعِ عن شعرِ المهجر وعن جُبرانَ خليلِ جبران بقولِ جريدةِ الهدى : إنّ اللبنانيين غيرُ السوريّين ... — ومحاولة بَخْسِ هذا أو ذلك حقوقَه السياسية ؟ ولمّا أرادتْ جريدةُ الهدى أن تدُلّني على عبقرية الأدباء من الشعراء والخُطباء والصّحافيّين والفنّانيين في لُبنانَ وسُوريّةَ وفلَسْطينَ ومِصْرَ (وهيَ التي سمّتْ تلك الأقطار) سَرَدَتْ على مسامعِ قُرّائِها أكثرَ من خمسينَ اسماً (عَدَدْتُ أنا من سَرْدِها واحداً وخمسين اسماً) كُلّهم من النصارى — ماعدا فارسَ الشدياق (ولم تقُلِ الهدى : أحمدُ فارسِ الشدياق) وأمينَ الريحانيّ (وأولهما مُسْلِمٌ اهتدى إلى الاسلامِ وكانَ جميعُ نِتاجه الأدبيّ من أثرِ الاسلام . وثانيهما مُسْلِمٌ بشَهادةِ مجلّةِ « المشرق » للآباء اليَسوعيّين في بيروتَ [1] ، وما عدا ميّ والشاعرَ القَرَويّ رشيدَ سليمِ الخوري (الله أعلَمْ بقَلْبَيْهما). ولمّا اضْطُرتْ جريدةُ الهدى إلى ذِكْرِ الأدباء المُسلمين من العرَب قالتْ :

« ولْيُجِزْ لنا (صريعٌ) أن نُصَرّحَ له بأنّنا نحنُ في المهجرِ لا نُبالي بمثْلِ تَصوّفِ عُمَرَ بنِ الفارض ولا بتنميقِ وتحذلق الحريريّ القائمِ أكثَرُهُما على مبادىءَ ساقطةٍ وتعاليمَ فاسدةٍ (الصفحة الرابعة ، العمود الأول) :

الفرق بيني وبَيْنَ جريدةِ الهدى ما يلي :

* قرأتُ مقالَ « الهدى » في خريفِ عامِ ١٩٣١ م وسكَتّ عليه

(١) في مجلة « المشرق » (بيروت) ، المجلد ٢١ (عام ١٩٢٣ م) على الصفحتين (٤٧٨ —٤٧٩) ، أن أمين الريحاني اعتنق الاسلام وتسمى « محمد أمين الريحاني » . ثم يتبع ذلك كلام ناب عرفت مجلة المشرق بمثله في مثل هذه الأحوال .

إلى اليوم (٢١ / ١١ / ١٩٧٨) سبعةً وأربعين عاماً حتّى جاءت المناسبةُ لذِكْره (والذين يستطيعون هذا الصبرَ قليلون ، هم المؤمنون بالله والواثقون بالمستقبل وحدَهم) .

ومن الذين ردّوا عليّ في شأنِ جبرانَ نجلا عبدِ المسيح — وكان في صَدْرِ ردّها (بالحرف الرُقعي الكبير): « الدكتور فرّوخ يوشق بالحصى أقدام جبابرة الفنّ » — وكان مقالُها مكتوباً في بلدة كفر مشكا ومؤرّخاً في ١٠ / ٥ / ١٩٣٩ م . [1] ويكفي أن أوردَ هنا الجُملة الأخيرة من مقالها هذا (ويُروى عن فيكتور هيغو أنّه قال : ليس من الضروريّ أنْ تلتهمَ البيضةَ كلّها حتّى تَعْرِفَ حالها). قالت نجلا عبد المسيح: « إنّ ما يكرهه الناس ، هذا الذئب الذي تكرهه الكلاب ، هو الفكر الحرّ من القيود والذي لا يعبد شيئاً » .

أنا واثق من أن الكاتبة الرادّة لم تَعْرِفْ أن في الأدب العربي كتاباً عُنوانه : « فضل الكلاب على كثير ممّن لبس الثياب » لابن المَرْزُبانِ الدَميري البَغْدادي المُتوفى سَنَةَ ٣٠٩ هـ (٩٢١ م) .

لِنَرْجِعْ مرةً جديدةً إلى الرياضيات :

إذا نحن قُلنا : إنّ الخمسةَ أقلّ من العَشْرَةِ فلا يجوز للخمسةِ أن تَغْضَبَ ، كما أنّه ليس من الذَوْق أن تَفْتخرَ العشرةُ فوقَ ما تستحقّ مكانتُها . وإذا كان الانسانُ قصيراً ضئيلَ الجسم فليسَ لآلةِ التصوير ، إذا هيَ رسمَتْه كما هو ، ذنب .

* * *

(١) إن الصديق الذي بعث إلي بالصفحات التي ردت فيه نجلا عبد المسيح علي قد قطع تلك الصفحات من مجلة صغيرة الصفحات ولم يذكر اسم تلك المجلة . ولا شك في أن هذه المجلة مجلة مسيحية فقد نشرت (ص ٩) كلمة في « أعظم أثر تاريخي مسيحي »: قميص السيد المسيح في أرجانتايل بألفاظ لا يأتي بمثلها غير مسيحي .

وبما أنّ المشكلةَ قد أثيرتْ فيحسُنُ أن تُبْسَطَ بسطاً واضحاً، مادام حلّها حلاً أساسياً أو جذرياً أو نهائياً غيرَ مُمْكنٍ .

أنا عمر فرّوخ المُسْلِمَ أنظُرُ إلى الثقافة من جانبها الإنساني وأدْرِكُ أن قوميَ المسلمين قد أدّوا في تاريخ الحضارة قِسطاً عظيماً : ديناً ولُغةً وعلماً وفلسفةً وسياسة . وأنا مُوقِنٌ أنّ المجدَ الذي بلغَ اليه العربُ بالإسلامِ هو مَجْدُ أسلافي. فإذا سألْتَني اليوم عن جِنسي استغربت سؤالك.

من كان أسلافي ؟

أهم من الفُرس لأنّ « فرّوخ » من اللفظ الفارسي « فرّخ » (بضمّ الراء المشدّدة) بمعنى السعيد (وهو لقب فارسي معروف وشائع) ؟؟ أم من نسل « عبد الله بن فرّوخ » وهو من رُواة الحديث ومن أهل الحجاز ؟ أأنا من الذين يَرْجِعون بأصولهم إلى المغرب لأنّ جدّتي لأمّي من آل مَحْيو (ومحيو — بفتح الميم — أمير من أمراء بني مَرين — بفتح الميم أيضاً من المغرب الأقصى)؟ أيَرْجِعُ نسبُ أسلافي إلى العرب أو إلى الترك أو إلى الفرس ؟ ما قيمة ذلك كلّه إذا كانت الانساب كلّها يجب أن تَرْجع إلى آدم ؟.

عفواً ، يا صاحبي ! أنا ثمرة على غُصُنٍ من هذه الدوحة العظيمة التي تظلّل الأرض ويستظلّ بها مئاتُ الملايين في كلّ عصر من عصور التاريخ منذ أربعةَ عَشَرَ قرناً كواملَ — وسيظلّون في ظِلّها هذا إلى ما شاء الله . بهذا النظر كنت في باكستان الشرقية (بانغلادش اليوم) وباكستان الغربية وفي العراق وفلسطين والأُرْدُنّ والشام وفي الحجاز وبلاد الخليج وفي مصر وليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانية ، ولم أشعر في بلد من هذه البلاد بشيء من الغربة ، بل كنت أشعر في كلّ مكان منها أنّني بين أهلي الأقربين .

عجباً ! لماذا يريدون أن يُنشئوا « جامعةَ اللبنانيّين في العالم » وألاّ ينتسبوا إلاّ إلى الحضارة المسيحيّة اللاتينية ، ثمّ لا يجوز لي أنا أن أكونَ من هذه « الجامعة العربية » القائمة في التاريخ ومن هذه « الجامعة الاسلامية » العريقة في الحضارة ؟

في عام ١٩٥٦ كنت في المغرب فتفضّل جلالة محمّد الخامس فعيّن موعداً لاستقبالي . ولقد نِلت في تلك الزورة وفي ذلك الاستقبال ما لا يجوز — في مجال الحديث عن النفس — أن أسرد تفاصيله . ولكنّني سأذكر شيئين لا بأس في ذكرهما .

قال جلالة الملك : لا يغادر عمر فرّوخ المغرب حتّى يرى كلّ مايريد رؤيته . فطلبت الذهاب إلى تينمل (مهد دولة الموحّدين) في أقاصي جبال السوس (جبال الأطلس)، ذلك لأنّني كنت في ذلك الحين أستاذاً زائراً في جامعة دمشق لتاريخ المغرب والأندلس . وقد أحببت أن أرى البلاد التي أحاضر في تاريخها . لقد كانت تلك الرحلة مريحة ، فيما يتعلّق بي ،ولكنّها كانت شاقّة على الذين رتّبوا مراحلها وعلى الذين رافقوني فيها .

وقبل أن أغادر المغرب وصلت إليّ صورة كبيرة لجلالة الملك عليها : إلى الدكتور عمر فرّوخ تقديراً لعلمه ، ويلي ذلك توقيع جلالته .

وفي الشرق الأقصى دعيت إلى زيارة الهند فاعتذرت بعاطفتي مراراً . ثم كنت في إحدى زوراتي إلى باكستان فجُدّدت لي الدعوة إلى الهند بحجّة أنّني يومذاك قريبٌ من الهند . فجدّدت اعتذاري بالعاطفة نفسها (مَعَ أنّ نفراً من الذين كانوا معي في باكستان في تلك الزورة قَبِلوا الدعوة الهندية). وعلم بعض ذَوي المناصب في باكستان بواقع الحال فقال لي : « لو قبلت أنتَ الدعوةَ إلى الهند لكسرت قلوباً كثيرة في باكستان ».

ثمّ إني إذا ذكرتُ اليوم امرأَ القيسِ أو حسانَ بنَ ثابتٍ أو المتنبي

أو فردوسي أو حافظَ شيرازي أو ابنَ زيدون أو ابنَ خلدون أو الرصافي أو أحمدَ شوقي أو ابراهيمَ طوقانَ أو ابراهيمَ اليازجي أو محمّدَ إقبال أو جبرانَ خليلَ جبران أو رشيدَ سليم الخوري ذكرتُ أنّهم كلّهم صفحاتٌ من كتاب واحد هو مُلْكُ أمّتي وانهم معادنُ من منجم ثقافتي العربية ، وإن عبّر نفرٌ من هؤلاء عنها باللغة الفارسية أو الأوردية أو التركية أو الصينية أو الانكليزية أو غيرها . ثمّ إذا قيل أمامي إن المتنبي فوقَ شوقي أو إنّ ابنَ زيدون دونَ حافظ شيرازي لم يبدّل ذلك في نظري إليهم كُلّهم شيئاً ما داموا كُلّهم مُلْكُ حضارتي العربية وأغصانٌ من الدوحة الإسلامية الوارفة .

لم يكن ذلك كلّه لأنّني من بيروت أو لأنّ جدّتي لأمّي من آل محيو ملوك المغرب من قبلُ ولا لأنّ جدّي القديم عبدالله بن فرّوخ من الحجاز . لقد كان ذلك كلّه لأنّني واحد من تلك الأمّة العظيمة ولأنني من جنود تلك الحضارة التي شادتها تلك الأمّة العظيمة .

كثيراً ما أمرّ بحوانيتَ صغيرة في منعطفات شارع وعلى تلك الحوانيت رُقَعٌ مكتوبةٌ بخطّ لا يكاد القارىء يفكُّ حرفَه ، وعلى تلك الرُقَع أمثالُ هذه الجمل :

* ملك البطّيخ !
* امبراطور الفلافل !
* الحسود لا يسود .

أنا لا ألوم هؤلاء أبداً . إنّ كلّ انسان يبتني عالماً يعيش فيه — أو يظنّ أنّه يعيش فيه !

* * *

ولكنّ جانباً من المواطنين الموارنةِ في لُبنانَ لا ينظُرُ إلى الأمور هذه النظْرة . إنّ هؤلاء في موطني الصغير – برقعته لا بمكانته ، لأنّ مكانته من مكانة موطني الكبير . والجزء من الكلّ الجيّد جيّد كالكلّ نفسه – لا يَرَوْنَ مثل ما أرى . إنّ هؤلاء الذين خصصتهم بالذكر يَرَوْنَ أنّهم متميّزون من كلّ من حولهم (في الجمهورية اللبنانية وفي سائر العالم أيضاً). ثمّ إنّ هؤلاء يَرَوْنَ أنّ جماعاتٍ من أبناء قومهم في الدين – ترى مثل رأيي أنا في هذا العالم الواسع لا مثلَ رأيهم هم في عالمهم الضيّق – ليست معهم . ومع ذلك فأنا أرى أن هؤلاء وأولئك أيضاً كلّهم أبناءُ وطني وشركاءُ في حضارتي وثقافتي . إنّ أولئك الذين يرون أن عالمهم هو الرقعة التي يعيشون عليها ، وهو لا يفضُل عن مجلسهم قيراطاً ، ينظرون هذه النظرة الضيّقة إلى كلّ ما حولهم . إنّ شاعرهم مثلا هو الشاعر الذي نشأ على أرض الجمهورية اللبنانية السياسية وعلى الهوى الخاص الذي كانوا قد اختاروه . ليس امرؤُ القيس شاعرهم (مع أنهم يتكلّمون لغته)، وليس المأمون خليفتهم (مع أنهم يشاركونه في الحضارة من جانبها في التجارة)، ولا يوسف بن تاشفين سلطانهم (مع أنّه قد ردّ الكرامة إلى قومه في الأندلس ، كما ينادون هم بردّ الكرامات إلى أهلها – إذا كانوا هم أهلها)، ولا صلاحُ الدين بطلَهم ، ولا ابنُ رشدٍ فيلسوفَهم ، ولا ابنُ خَلْدون عالِمَهم الاجتماعيّ ، ولا السوريّون أهلَهم أو قومَهم ولا الفلسطينيّون جيرانَهم ولا العراقيون ذَوي صِلةٍ بهم ولا الفرسُ أحلافَهم ولا اليابانيّون معاصريهم ......

ولكنّهم يزعُمون أن الأخطل [1] شاعرُهم . ولكنْ كيف يكون

---

(١) أبو مالك غياث بن غوث ، ولد في الحيرة نحو سنة ٢٠ هـ (٦٤٩ م) وتوفي سنة ٩٥ هـ (٧١٣ م) . كان جريئاً على الناس في الهجاء فلقب « الأخطل » (الفاحش في القول – الأحمق). كان من بني تغلب ، وكانوا نصارى . ولكن سلوكه كان مخالفاً التقاليد =

الأخطل شاعرَهم وحدهم وأصلُه من نجْد في شَمالي شبه جزيرة العرب، وأهلُه عربٌ من بني تَغلِب [1] وهو شاعرُ بني أميةَ « الرسمي » [2] ، ومسكنُه الدائمُ في الجزيرة (شَمالي الشام) ، ومسرَحُ حياته الأدبية مدينةُ دِمَشْقَ . ثمّ إنّه هو القائل [3] :

إلى امرىءٍ لا تُعَرّينا نوافلُه ،	أظفَرَهُ اللهُ ، فلْيَهْنأ له الظّفرُ [4] .
الخائضُ الغَمْرَ والميمونُ طائره:	خليفةُ اللهِ يُستسقى به المطر [5] .
نفسي فِداء أميرِ المؤمنـين إذا	أبدى النواجذَ يوماً عارمٌ ذَكَرُ [6] .

= المسيحية : كان مطلاقاً مزواجاً يعاشر القيان مغرقاً في شرب الخمر . ولم يشتهر الأخطل بالشعر إلا بعد اتصاله بالبلاط الأموي . برع في المدح وفي قول الخمر وفي الهجاء . وكان كثير التقليد للنابغة .

(١) بنو تغلب عرب من اليمن (عرب الجنوب) لم يعتنقوا الإسلام فأجلاهم الرسول عن شبه جزيرة العرب . ولما فتح العرب الشام والعراق لم يجبرهم عمر بن الخطاب على الدخول في الإسلام لأنهم كانوا قد ساعدوا المسلمين في الفتح ، ولكن رفع عنهم الجزية (لأنهم عرب، والعرب لا تؤخذ منهم الجزية) ثم فرض عليهم الزكاة في مجموع أموالهم مضاعفة (خمسة في المائة في كل عام ، لأنهم لم يدخلوا في الإسلام) .

(٢) احتاج الأمويون إلى شاعر يهاجي الشعراء الذين كانوا يهجونهم (من الأنصار – أهل المدينة) ، فلم يجدوا شاعراً مسلماً يرضى أن يهجو قوماً آووا (بفتح الواو الأولى) الرسول والمسلمين بعد الهجرة من مكة إلى المدينة ثم نصروه (جاهدوا معه في الكفار) . فاضطر الأمويون الى أن يرضوا (بفتح الضاد) بالأخطل شاعراً لهم .

(٣) في مدح بني أمية ، وألفاظه هنا إسلامية . ولم يكن الأخطل مؤمناً بما يقول ، بل كان يمدح تكسباً .

(٤) إلى امرىء (عبد الملك بن مروان). لا تعرينا (لا نعرى منها ، لا تنقطع عنا) نوافله (عطاياه).

(٥) الغمر : الماء الكثير (الأمر الشديد) . الميمون (المبارك) .

(٦) النواجذ : أقصى الأسنان في الفم (أبدى النواجذ كناية عن اشتداد الأمر) . العارم (الخطب ، المصيبة) الذكر (الشديد) .

مُقَدَّمٌ مائَتَيْ ألفٍ لِمنزلةٍ ... ما إنْ رأى مثلَهم جنٌّ ولا بشر[1].

في نَبْعة من قُريشٍ يعصبون بها، ... ما إن يُوازَى بأعلى نَبْتِها الشجر[2].

حُشدٌ على الحقّ عيّافو الخَنا أنفٌ ... إذا ألَمّتْ بهم مكروهة صبروا[3].

أعطاهُمُ الله جَدّاً يُنْصرون به، ... لا جدَّ إلاّ صغيرٌ، بعدُ، محتقَر[4].

لم يأشَروا فيه إذْ كانوا مَواليَه، ... ولو يكونُ لقومٍ غيرهم أشِروا[5].

شُمْسُ العَداوة حتى يُستقاد لهم، ... وأعظمُ الناسِ أحلاماً إذا قدروا[6].

وقد نُصرتَ، أميرَ المؤمنين، بنا ... لمّا أتاك ببطنِ الغُوطةِ الخبر[7].

إنّ الأخطلَ يقولُ هنا ما يمكن أن أقولَه أنا. وللأخطلِ أشياءُ لا يرضى عنها عاقلٌ، ولكنّه شاعرٌ يقولُ يوماً ذاتَ اليمين ويوماً ذاتَ الشمال. وبعدُ، فهُوَ شاعرٌ عربيٌّ.

---

(١) مقدم ... (يقود جيشاً عظيماً) .

(٢) النبعة مجتمع النبات (كالقمح يخرج من الحبة الواحدة منه سنابل كثيرة). يعصبون (بالبناء للمعلوم): يحمون فيها أقواماً كثيرين غيرهم . ويمكن أن تبنى للمجهول ، ولكن الملح يكون حينئذ أدنى منزلة وأقل بلاغة . — ثم إن أدنى نبتها (عشبها — الناس العاديين منهم) أعلى من شجر غيرهم (كبار القوم من غيرهم) .

(٣) حشد على الحق (مجتمعون متعاونون عليه) عيافو (تاركو) الخنا (الكلام القبيح أو الفعل القبيح) أنف (يترفعون عن كل ما لا يليق). ألم : نزل . مكروهة : مصيبة .

(٤) الجد : الحظ .

(٥) أشر : بطر . إذ كانوا مواليه (لما كان الحظ فيهم ، مؤاتياً لهم) .

(٦) شمس العداوة : شديدو العداوة . يستقاد لهم (يأخذون بثأرهم) ، عندئذ يعفون عن خصومهم .

(٧) بنا (بني تغلب) الغوطة (حدائق تحيط بالجانب الشرقي من دمشق) .

وليست صلتي بجُبران َ خليل ِ جبران َ أقل ّ من صلتهم ، بل لعل ّ صلتي به أكبر ُ : إنّه أديب ضعيف ُ الأسلوب ، ولكنّه أديب ٌ عربي . ولجُبران َ قطعة ٌ يرضاها قوم ٌ ولا يرضاها آخرون َ ، هي « لكم لبنانُكم ولي لُبناني ». وسأوردها كلّها فيما يلي :

ولكن ّ لهذه القطعة قصّة ً يجب ُ أن تُروى هنا :

ظن ّ جانب ٌ من أهل ِ لُبنان َ أن الانتداب َ الفرنسي ّ سيكون نعمة ً . ولكن ّ العقلاء َ أدركوا وشيكاً أن فرنسة َ دولة ٌ أوروبّية أجنبيّة ٌ يَهُمّها أن تَحْمي َ مصالحها في الدرجة الأولى . غير َ أن ّ جماعات أخرى ظلّوا يُكابرون في الدعوى القائمة على أن الانتداب الفرنسي ّ أنقذ َ اللبنانيّين من الاستعمار العثماني .

ومن العقلاء في هذا الباب كان جبران َ خليل َ جبران َ فكتب َ هذا المقال َ ونشره في مجلّة « الهلال » (القاهرة ، تشرين الأول — أكتوبر ١٩٢٠ ، ٢٩ : ١، ص١٩) .

ولم تُسَر ّ حكومة ُ الانتداب الفرنسي بهذا المقال الذي يكشف حقيقة َ الاستقلال والاستعمار ثم ّ يدل ّ اللبنانيّين المخدوعين على مكان ِ الخدعة التي وقعوا فيها ، فمنعت العدد َ الذي فيه هذا المقال (من مجلّة الهلال) من الدخول ِ إلى سورية ولُبنان ، إلا ّ بعد َ نزع ِ الصفَحات الحاوية لمقال جبران منها . وكنت ُ منذ ذلك الحين قد استطعت ُ الحصول َ على الأوراق المنزوعة . والقطعة ُ المُثبَتَة فيما يلي هي المقال ُ بكامله كما نُشِر َ في الهلال :

لكم لُبنانُكم ولي لبناني .

لكم لبنانكم ومَضَلاّتُه [1] ، ولي لبناني وجماله .

---

(١) المضلة (بفتح الضاد وكسرها) : الفتنة (هنا : البلبلة واختلاف الآراء مما يجعل الناس يجهلون عمل الصواب) .

لكم لبنانكم بكلّ ما فيه من الأغراض والمنازع [1]، ولي لبناني بما فيه من الأحلام والأماني .

لكم لبنانكم (هذا) فاقنعوا به. ولي لبناني ، وأنا لا أقنع بغير المجرّد المطلق .

لبنانكم عُقدةٌ سياسيّةٌ تحاول حلّها الأيّامُ . أما لبناني فتلول تتعالى بِهَيْبة وجلال نحو ازرقاق السماء .

لبنانكم مشكلة دَوْليّة تتقاذفُها الأيّام . أمّا لبناني فأَوْدِيَةٌ سحرية تتموج في جَنَباتها رنّات الأجراس وأغاني السواقي .

لبنانكم صِراع بين رجلٍ جاء من الغَرْب ورجل جاء من الجَنوب [2]. أمّا لبناني فصلاة مجنّحة ترفرف صباحاً عندما [3] يقود الرُعاة قُطْعانَهم إلى المروج ، وتتصاعدُ مساء عندما يعود الفلاّحون من الحقول والكروم .

لبنانكم حكومة ذاتُ رؤوسٍ لا عِدادَ لها . أمّا لبناني فجبل رهيب[4] وديع جالس بين البحر والسهول جلوسَ شاعرٍ بين الأبديّة والأبديّة .

لبنانكم حيلة يستخدمها الثعلبُ عندما يلتقي بالضَبُع ، والضَبُعُ عندما يلتقي [5] بالذئب . أمّا لبناني فتَذْكارات تُعيد على مَسمعي أهازيجَ

---

(١) المنزع (بفتح الزاي) : النزوع (الاشتياق) إلى غاية – المنازع : اختلاف الناس فيما يريدون الوصول اليه .

(٢) رجل جاء من الغرب (يحمل النصرانية وثقافة أوروبة) ورجل جاء من الجنوب (بفتح الجيم) يحمل الإسلام والحضارة العربية .

(٣) يكثر جبران استعمال « عندما » (ظرف مكان) بدلا من حينما (ظرف زمان) .

(٤) الرهيب غير موجودة في القاموس . وفي القاموس أرهب فلان فلاناً : أخافه . ولا وجه لنعت جبل لبنان بأنه مرهوب يخافه الناس . ولعل جبران يقصد « مهيب » (والمهيب : الذي يستحق الإجلال والتعظيم) .

(٥) الضبع مؤنثة ، وقد تذكر .

الفتيات في الليالي المقمرة وأغاني الصبايا بين البيادر والمعاصر .

لبنانكم مربعات شطرنج بين رئيس دين وقائد جيش . أمّا لبناني فمعبد أدخله بالروح عندما أملّ النظرَ إلى وجه هذه المدنيّة السائرة على الدواليب .

لبنانكم رجلان : رجلٌ يؤدّي المكوس [1] ، ورجل يقبضها . أما لبناني فرجل فرْد متكىء على ساعده في ظلال الأرز ، وهو منصرف عن كلّ شيء سوى الله ونور الشمس .

لبنانكم مرافىءُ وبريدٌ وتجارة ؛ أمّا لبناني ففكرة بعيدة وعاطفة مشتعلة وكلمة علْوية تهمسها الأرضُ في أذُن الفضاء .

لبنانكم موظّفون وعمّالٌ ومديرون : أمّا لبناني فتأهّب الشبابِ وعزْم الكهولة وحكمة الشيخوخة .

لبنانكم وفودٌ ولجان . أمّا لبناني فمجالسُ حول المواقد في ليالٍ تغمُرها هيبةُ العواصف ويجلّلها طهْر الثلوج .

لبنانكم طوائفُ وأحزابٌ . أمّا لبناني فصبيْة يتسلّقون الصخور ويركضون معَ الجداول ويقذفون الأكرَ [2] في الساحات .

لبنانكم خطَبٌ ومحاضرات ومناقشات . أمّا لبناني فتغريدُ الشحارير وحفيفُ أغصانِ الحوْر والسنديان ، ورَجْعُ صدى النايات في المغاور والكهوف .

---

(١) المكس (بضم الميم) : ضريبة تؤخذ على البضائع الآتية من خارج البلاد .

(٢) الأكر (جمع كرة بضم ففتح) : جسم مستدير (المعجم الوسيط ٧٩١) صغير يلعب به الأطفال . ومن ذلك « كرة القدم » .

لبنانكم كَذِبٌ يحتجب وراء نِقاب من الذكاء المُستعار ، ورياءٌ يختبىء في رداء من التقليد والتصنّع . أمّا لبناني فحقيقة بسيطة عُلويّة إذا نظرت في حوض ماء ما رأتْ غيرَ وجهها الهادىء وملامحها المنبسطة .

لبنانكم شرائعُ وبنودٌ على أوراق ، وعقودٌ وعهود في دفاترَ . أمّا لبناني ففطرة تعلم أسرار الحياة — وهيَ لا تعلم أنّها تعلم — وشوقٌ يلامس في اليَقَظة أذيال الغيب و(هو) يظنّ نفسَه في منام .

لبنانكم عجوزٌ قابض على لحيته قاطب [1] ما بين عينيه ، ولا يفكّر إلاّ في ذاته .أمّا لبناني فتىً ينتصب كالبرج ويبتسم كالصباح ويشعُر بسواهُ شعورَه بنفسه .

لبنانكم ينفصل آناً عن سُوريا ويتّصل بها آونَةً ، ثمّ يحتال على طرفيه ليكونَ بينَ محلولٍ ومعقود . أمّا لبناني فلا يتصل ولا ينفصل ، ولا يتفوق ولا يتصاغر .

* * *

لكم لبنانكم ولي لبناني .

لكم لبنانكم وأبناؤه ولي لبناني وأبناؤه .

ومن هم ، يا ترى ، أبناء لبنانكم ؟

ألا فانظروا هُنَيْهَةً لأريكم حقيقتهم :

هُمُ الذين وُلِدَتْ أرواحُهم في مستشفيات الغَرْبيّين .

همُ الذين استيقظتْ عقولهم في حُضن طامعٍ يمثّل دَوْرَ أرْيَحيّ [2] .

---

(١) القاطب : العابس الذي يجمع ما بين حاجبيه (من غضب أو كره) .

(٢) الاريحي : الواسع الخلق الذي يسر بخدمة الناس والتكرم عليهم .

هم تلك القضبانُ الليّنة التي تميل إلى اليمين واليسار ولكن بدون[1] إرادة ، وترتعش في الصباح وفي المساء — ولكنّها لا تدري أنها ترتعش .

هم تلك السفينة التي تصارع الأمواج وهي بدون دفّة ولا شراع . أمّا رُبّانها فالتردّد . وأمّا ميناؤها فكهف تسكنه الغيلان — أوَليْسَتْ كلّ عاصمة في أوروبّة كهفاً للغيلان ؟ .

همُ الأشدّاءُ الفصحاء البلغاء — ولكنْ بعضُهم لدى بعض[2] — والضعفاءُ الخُرسان أمام الافرنج .

هم الاحرار المصلحون المتحمّسون — ولكن في صُحُفهم وفوق منابرهم — والمنقادون الرَجْعيّون أمام الغربيّين .

هم الذين يَضِجّون كالضفادع قائلين : « لقد تخلصنا من عدوّنا الطاغية القديم »[3] . وعدوهم الطاغية القديم ما بَرِحَ يختبىء في أجسادهم .

هم الذين يسيرون أمام الجنازة مزمّرين راقصين ، حتّى إذا ما التقَوْا بموكب تحوّل تزميرهم إلى نَواحٍ ورقصُهم إلى قَرْعِ الصدور وشقّ الأثواب.

هم الذين لا يَعْرِفون المجاعة إلاّ إذا كانت في جيوبهم . فإذا ما التقَوْا بمن كانت مجاعته في رُوحه ضَحِكوا منه وتحوّلوا عنه قائلين : « ما هذا سوى خَيال يسير في عالم الأخْيِلة » .

همْ أولئك العبيد الذين تبدّلُ الأيّام قيودَهم المُصدّأة[4] بقيودٍ لامعة فيظنّون أنّهم أصبحوا أحراراً مُطلقين .

---

(١) يكثر جبران استعمال « بدون » مكان « بغير — من غير — بلا » .

(٢) يقصد فيما بينهم .

(٣) يقصد « الحكم العثماني » .

(٤) أصدأ فلان الحديد : جعله يصدأ . وجبران يقصد « الصدئة » (بفتح فكسر) : كناية عن القدم (بكسر ففتح) .

هؤلاء هم أبناء لبنانكم . فهل فيهم من يمثّل العزمَ في صخور لبنان أم النُبل في ارتفاعه أم العذُوبة في مائه أم العطر في هوائه ؟ هل بينَهم من تجرأ أن يقول : «إذا متُّ تركتُ وطني أفضلَ قليلاً ممّا وجدته عندما ولدتُ» ؟ هل بينهم من يتجرأ أن يقول : « لقد كانت حياتي قَطْرةً من الدم في عروق لبنان أو دمعة بين أجفانه أو ابتسامة على ثغره » ؟

هؤلاء أبناء لبنانكم ، فما أكبرَهم في عيونكم وما أصغرَهم في عيني .

ولكن قِفُوا قليلاً وانظروا لأرِيَكم أبناء لبناني :

هم الفلاّحون الذين يحوّلون الوَعْرَ إلى حدائقَ وبساتينَ .

هم الرُعاةُ الذين يقودون قُطعانَهم من وادٍ إلى واد فتنمو وتتكاثر وتعطيكم لُحومَها غِذاءً وصوفَها رِداء .

هم الكرّامون الذين يَعْصُرون العِنَبَ خمراً ويُعَقّدون الخمر دِبساً.

هم الآباء الذين يربّون أنصابَ التوت(١) ، والأمّهاتُ اللواتي يَغْزِلْنَ الحرير .

هم الرجال الذين يَحْصُدون الزروع ، والزوجاتُ اللواتي يجمعن الأغمار (٢) .

هم البنّاؤون والفَخّارون والحائكون وصانعو الأجراس والنواقيس .

هم الشعراء الذين يَسْكُبون أرواحَهم في كؤوس جديدة .

---

(١) الانصاب في العربية جمع نصب (بفتح فسكون) : حجر أو نحوه ينصب (يرفع) للعبادة. وجبران يقصد « الفسائل » (جمع فسيلة) أو يقصد الفسل (بفتح فسكون) وهي قضبان تفصل أو تنزع من الأشجار الكبيرة ثم تغرس فتصبح بدورها أشجاراً .

(٢) الأغمار ليست في القاموس بالمعنى الذي يقصده جبران . هو يقصد « الكومة » (الحزمة) من القمح وشبهه (أو ما يأخذه الانسان من الحصيد بين ذراعيه) .

هم شعراء الفطرة الذين يُنشدون العتابا والمُعنّى والزّجَل [1] .

هم الذين يغادرون لبنان وليس لهم سوى حماسةٍ في قلوبهم وعزمٍ في سواعدهم (ثمّ) يعودون اليه وخَيْرَاتُ الأرض في أكُفّهم وأكاليل الغارِ على رؤوسهم .

هم الذين يتغلّبون على مُحيطهم أينما حلّوا ، ويجتذبون القلوب أينما وُجدوا .

هم الذين يُولدون في الأكواخ ويموتون في قصور العلم .

هؤلاء هم أبناء لبناني .

هؤلاء همُ السُرُجُ التي لا تُطفئها الأرياح ، والمِلْح الذي لا تُفسده الدهور .

هؤلاء هم السائرون بأقدامٍ ثابتة نحو الحقيقة والجمال والكمال .

* * *

وماذا عسى أن يبقى من لبنانكم وأبناءِ لبنانكم بعد مِائةِ سَنَةٍ ؟ أخبروني — ماذا تتركون لِغَدٍ سوى الدّعْوى والتلفيق [2] والبلادة ؟

---

(١) العتابا والمعنى والزجل نظم باللغة العامية . أما الزجل فهو نوع من الشعر تغلب عليه العامية (المعجم الوسيط ٣٩١) من ترك الاعراب واستعمال كلمات ليست من الفصحى . وأما العتابا والمعنى فنوعان من النظم يجريان في رباعيات (مقاطع من أربعة أشطر) ويختلفان في ترتيب القوافي . ففي العتابا تأتي ثلاث قواف متوالية وفيها (جناس) وتكون الرابعة مطلقة (ب ب ب جـ ، د د د م ، الخ). أما في المعنى ، فالقوافي تأتي متخالفة (ب جـ ب جـ ،د هـ د هـ ، الخ) .

(٢) التلفيق الجمع بين أشياء من ميادين مختلفة (والكلمة مأخوذة من رقع الثوب بقطعة ليست من مثله في اللون أو النقش الخ) .

هل تحسبون أنّ الزمن يحفظ في ذاكرته مظاهر الخداع والمداهنة والتدليس [1] ؟

أتظنّون أن الأثيرَ يخزُن في جيوبه أشباح الموتى وأنفاس القبور ؟

أتتوهّمون أن الحياة تسترُ جسدها العاريَ بالخِرَقِ البالية ؟

أقول لكم — والحقّ شاهدٌ على ما أقول — إنّ نصبةَ الزيتونِ التي يَغرِسها القَرَويّ في سفح لبنان لأبقى من جميع أعمالكم ومآتيكم ، و(أنّ) المِحراثَ الخشبي الذي تجرّه العجول في منعطَفاتِ لُبنان لأشرفُ وأنبلُ من كلّ أمانيكم ومطامحكم .

أقولُ لكم — وضميرُ الوجود صاغ [2] إليّ — إنّ أغنيةَ جامعةِ البقول بين هضاب لبنان لأطولُ عُمُراً من كلّ ما يقوله أوجهُ وأضخم ثرثار بينكم [3] .

أقولُ لكم إنّكم لستم على شيء . ولو كنتم تعلمون أنكم لستم على شيء لتحوّلَ اشمئزازي منكم إلى شكلٍ من العطف والحَنان ، ولكنّكم لا تعلمون .

لكم لبنانكم ، ولي لبناني .

لكم لبنانكم وأبناءُ لبنانكم فاقتَنِعوا به وبهم ، إنِ استطعتُمُ الاقتناعَ بالفقاقيع الفارغة .

أمّا أنا فمقْتَنِع بلبناني وأبنائه ، وفي اقتناعي عُذوبةٌ وسكينة وطُمأنينة .

* * *

(١) التدليس : كتمان العيب في الحاجات أو تعمد الخطأ عند تبرير وجهات النظر .

(٢) اقرأ : مصغ (بضم فسكون) : الذي يحسن الاستماع . أما صاغ من « صغا أو صغى » فمعناها المائل عموماً .

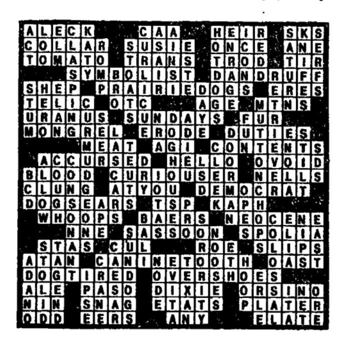
(٣) اقرأ : ما يقوله أوجه (؟) الثرثارين وأضخمهم بينكم .

ويحسنُ هنا أن أعودَ إلى كتاب منير الحسامي « عرشِ الحب والجمال » لأضعَه في الإطار الذي يخُصّه ثمّ لأنسِبَه إلى سائر ما جاء في هذا الباب : الشعر المنثور — الشعر الحديث . بدأ منيرٌ الحسامي هذا النَمَط من الكتابة باكراً ، وهو ابنُ اربعةَ عَشَرَ عاماً ثمّ استمرّ يُدبّج فيه ، في رأيه ، إلى عام ١٩٢٣ . فالكتابُ من أجل ذلك نِتاجُ دورِ المُراهقة . ولكنّ منير الحسامي لم يتمكّنْ من إيجاد ناشرٍ لكتابه إلاّ في العام ١٩٢٥ . فمنيرُ الحسامي كان بهذا النَظَر ، وفي اللغةِ العربية ، سابقاً في هذا المَيْدان : ميدانِ هذا الشعر الحديث .

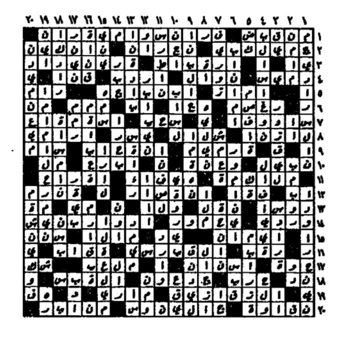
وهنا موضع ملاحظة :

إنّ ما يسمّى الشعر الحديث ، عند منير الحسامي ، أو عند غيره ، لا يمكن أن يُعَدّ عملاً من الأعمال البارعة ، إذ لا قواعدَ له — وان كان الشعراء الحديثون يزعُمون أنّ لنَمَط كتابتهم قواعدَ . إنّ قواعدَهم كقواعدِ المربّعات التي يتسلّى بها نفر من الفارغين (الذين يَمْلِكون وقتاً فارغاً من الأعمال المنتجة) في هذه الأيام . أنا أذكر أنّ مربّعات الكلمات المتقاطعة كانت ذواتِ أنماطٍ معيّنة : في كلّ جانب منها غُرَفٌ مستورة (مهملة ، سوداء) تقابل غرفاً مستورةً مثلها في الجانب المقابل . من أجل ذلك كانت تلك المربّعات تمثّل دائماً أشكالاً هندسية تُنظم الكلماتُ حولها وبينها . أمّا اليوم فإنّ جداول الكلمات المتقاطعة لا تمثّل شكلاً مُعيّناً ، بل تنتشر « الغُرَفُ السود » فيها نشراً على غير نظام ثمّ توزع الكلمات فيها على غير قاعدة . في الزمن الأول كان واضع تلك المربّعات يبتكر الشكل الهندسيّ أولاً ثمّ يَجْهَدُ في انتقاء الكلمات المناسبة . أمّا الآن فإنّه يأتي بالكلمات — وذلك أمر سهل — ثمّ يغطّي الغرف التي تبقى فارغة ويجعلها سوداء اللون . وكان لمربّعات الكلمات المتقاطعة قاعدةٌ أخرى : هي أن تكون الكلمات — إذا كانت فرنسية ، مثلاً — كلماتٍ موجودةً في قاموس

International Herald Tribune, 24-25/2/29, p. 11.



هذا التنسيق يمثّل الشعر « العمودي » (المألوف) .



وهذه الفوضى تمثّل الشعر الحديث .

(من جريدة « النهار » – بيروت ١٨ / ٦ / ٧٨ ، ص ٩) .

لاروس بالتعاريف التي يقرّها قاموس لاروس . أمّا الآن فانّ الكلمات تؤخذ كيفما اتّفق ، ويكون تعريفها عادة من « خيال » الذي يضع تلك المربّعات . فربّما جاء بأشياءَ غريبةٍ : بمعان للكلمات التي يختارها لا صلةَ لها بتلك الكلمات ، وربما كان تعريفه للكلمة المطلوبة ناقصاً أو خاطئاً . وفيما يلي نموذج من الكلمات ومعانيها مأخوذة عفواً من جريدة « النهار » (بيروت بتاريخ ٢٧ / ١٢ / ٧٨) ثمّ تفسير هذه الكلمات كما تخيّلها واضع المربّع (معظمها خطأ) . وهذه الكلمات تذكر عادة في العدد التالي من الجريدة (راجع في المثل المضروب هنا جريدة « النهار» — بيروت بتاريخ ٢٨ / ١٢ / ٧٨) . فمن الكلمات التي جُعلت معانيها خطأ أو مشوّشةً على الأقل : حاجز (حدّ) ، الخمار (القناع) ، نخاع (مخّ) ، كفايتك (حسبك) ، بطون (فروج) ، أشفى (أبرأ) هنا : أشفى : قرب من الهلاك ، والمقصود « شفى » . يحتكم (يقبل التحكيم) والصواب : يطلب التحكيم .

إنّ الذي وضع هذا المربّع من الكلمات المتقاطعة قد تخيّل — مثلَ غيرِه من ذوي اتّجاهه — للكلمات ما يشاء من المعاني . وكذلك الشاعرُ الحديث يتخيّل الوزنَ الذي يريده (وهذا ممكن في الموشّحات) ومعاني الكلمات التي يريدها (أو المعاني التي يريدها للكلمات التي يُحْوِجه إليها وزنُه) والاستعارات التي يريدها (مهما تكنْ مخالفةً للأخيلة المألوفة) والآراءَ التي يريدها ......

تخيّلْ ، يا صاحبي ، أن مهندساً يبني بناءً فيختارُ للذراعِ الطولَ الذي يريده وللحديدِ الثِقلَ الذي يُحبّه وللماءِ القَدْرَ الذي يتخيّله ... فأي بناءٍ يكون بناءَه ... إلاّ أن يكونَ ذلك البناءُ مقصوداً به أن يكونَ عُلبةً من عُلَبِ الليل ظاهرُها ما نرى أحياناً في عدد من الشوارع المظلمة . وأمّا باطنُها فيجب أن يكونَ — قياساً على ظاهرِها — أشدّ غرابة .

ونعودُ إلى منيرِ الحسامي :

إنّ كتابه « عرش الحبّ والجمال » كانتْ معانيه « ضَحْلَةً » لأنّ صاحبَه بدأ تدبيجَه وهو بعدُ في الرابعة عَشْرَ ةَ من العُمُر – في دور المُراهقة الباكرة – ثمّ إنّ منيرَ الحساميّ نَظَمَ بعدَ ذلك شعراً أقربَ إلى النُضْج ممّا جاء عنده في « عرش الحبّ والجمال » كما كتب مقالاتٍ أحسنَ تبويباً وآراء وأعمقَ بحثاً . ومعَ ذلك فلا أراه مقصّراً عن أولئكَ الذين يفتخرون بأنّهم « أصحاب الشعر الحديث » .

* * *

إنّ شيئاً يسيراً من « الوعي » عند القول يجعل كلّ كلامٍ موزوناً (ولا أقول : شعرٌ) قليلاً أو كثيراً . ومن هذا الباب تدخل الأمثال . وقد عُنِيَ إبراهيمُ الأحدب (ت ١٣٠٨ هـ = ١٨٩١ م) بالأمثال فألف فيها كتاباً هو « فرائد اللآل في مجمع الأمثال » (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ١٣١٢ هـ) جعلَ فيه جميعَ الأمثال داخلةً في بحر واحد هو بحر الرَجَز (مستفعلن ستّ مرّات) . ولقد غيّر ابراهيمُ الأحدب أحياناً في نسق المثل وأحياناً في لفظة واحدة أو أكثرَ من لفظة واحدة ودخل عددٌ كبيرٌ من هذه الأمثال طَوْعاً في هذا البحر بلا تبديل . ولو أنّ ابراهيمَ الأحدب أرادَ أن يكونَ كتابه على بحور مختلفة لقلّ التبديلُ في الأمثال كثيراً . فتأمّلْ ما يلي من الأمثالِ التي أوردُها فيما يلي ، فهي إمّا تامّةُ الوزن أو محتاجةٌ إلى لفظ صغيرٍ في مكانٍ ما منها (وقد حصَرْتُ الألفاظَ الزائدةَ بين أهِلّةٍ كِبار) :

(عندي) لكلّ حادثٍ حديثُ – (وإنما) المُنْبتُّ لا أرضاً قطَعْ – بكلّ وادٍ أثرٌ من ثَعْلبة – إنّ البُغاثَ بأرضنا يستَنْسرُ – إنّ لله جنوداً من عَسَلْ – إنّ البلاء موكّلٌ بالمنطق – أكَلَ الدهرُ عليه وشَرِب – إيّاكِ أعني فاسْمعي ، ياجارة – إن لم يكنْ (فيه) وفاقٌ فَفراق – (إنْ)

تكلّمتَ بليْلٍ فاخفُضِ و(ان) تكلّمتَ نهاراً فانفضِ — (قد) أكلتُم تَمْري و (قد) عصيتم أمري — بين المُطيع وبين المُدْبر العاصي — تركتُهم في حيصَ بيصَ — خلِّ مَنْ قلَّ خيرُهُ ، لكَ في الناسِ غيرُهُ .

وأنا لم آخذْ هنا شيئاً من أحاديثِ رسول الله ولا من آياتِ القرآنِ الكريم (وفيها من ذلك شيءٌ كثير) تنزيهاً لها عن هذا البحثِ هنا .

ومن أطرفِ ما يمكن أن يُروى في هذا الباب ما يلي :

في إحدى رسائلِ ابراهيمَ طوقانَ (٢١ / ٨ / ١٩٢٨) إليَّ : « .... أشواقي كثيرة . وبعدُ أخذتُ كتابك ... (وبعد كلام طويل تذكّر إبراهيم أنّني كنت قد بدأت أذهب إلى طبيب العيون لحاجتي إلى نظّارات) [1] فجاء في رسالته هذه ما يلي بالحرف الواحد :

« .... كيف عيناكَ ، يا عمرْ » ؟

هذا مطلعُ قصيدةٍ جميلٌ . فهل لك أن تكمّل .

اسمعْ أنا أجيزُ لك الصدرَ :

كيفَ عينـــاك ، يا عمرْ ؟ أنا أدْماهُمـا السهــرْ .

اسمع (جاي عَ بالي) [2] أنظم . وهذا المطلع جميل . فانتظر حتّى أحكَّ القريحة بسيكارة وفنجان قهوة . طلعت الآن قصيدةٌ جميلة :

كيفَ عيناك ، يا عمرْ ؟ أنا أدماهمـــا السهرْ .

---

(١) يبدو أنه كان لي قوة نظر مزدوجة . بدأت عام ١٩٢٨ أشعر بأن نظري يخف (مما كان من قبل) فعرضت نفسي في بيروت على عدد من الأطباء ، وفي القدس على الدكتور طيخو ، وفي برلين على قسم العيون في مستشفى فيرشو . ولم يجد الأطباء حاجة بي إلى نظارات قبل عام ١٩٥١ .

(٢) كذا « باللغة العامية » .

وعَصِيٌّ من الدموع طغى الهمُّ فانهمر ،
وخيالٌ ألمَّ بي من حبيبٍ لدى السحر[1]
طافَ حيناً بمَضْجَعي وتوارى عن النظر[2] .
أتبَعَتْهُ جوانحي مهجتي عندما نفَرْ .
أين ليلي على شوا طئِ بيروتَ ، يا عمر[3] .
كان من (فَرْعها) الظلامُ ومن (وَجْهها) القمر[4]
وسميري مُقَبَّلٌ طيّبُ اللثم والسمر[4] .
ومدامي ، وقد ظفر ت بها نشوةُ الظفر[5] .

....

مَنْ معيدٌ مسرّتي والزمانَ الذي غبَرْ[6]
حين لم أفتكرْ بهَجْـ ـرٍ ولا الهاجرُ افتكر .
ولقد قيل في الحيا ةِ هي اللمحُ بالبصر[7]
هكذا يذهب السرو رُ سريعاً إذا حضر

انتهتْ . وانتهى كتابي . سلامي إلى أحبابك وأحبابي منير وأحمد وأحمد[8] ولمن يسأل ودمْ واسلمْ لأخيك : العباس بن الأحنف[9] .

(١) من حبيب (يقصد فتاته : ماري ص) .
(٢) جاء البيت « أتبعته .. » قبل البيت « طاف .... » في رسالته إلي ثم جعل عليهما ما يشير إلى أن البيت « طاف ....» يجب أن يأتي أولا .
(٣) في الديوان (دار القدس – بيروت ١٩٧٥ ، ص ٦٢) : ليل (بألف مقصورة – وهي في رسالته إلي بياء متطرفة منقوطة بنقطتين) .
(٤) فرعها ووجهها محصورتان بأهله كبار في الرسالة .
(٥) « مقبل » مشكولة في الرسالة شكلا كاملا .
(٦) في الديوان : ان لهوي وشرتي والزمان الذي غبر .
(٧) في الديوان : أين لا أين والحياة هي اللمح بالبصر .
(٨) منير بيهم ، وأحمد سجعان (ت ١٩٧٩) وأحمد رمضان أو أحمد المغربي أطال الله عمرهما .
(٩) كان يوقع رسائله أحياناً باسم « العباس بن الأحنف» وهو الاسم الذي اتخذه حينما كنا =

وصْلُ ما انقطع

كلمةٌ في الحبّ والبُغض وفي الحقّ . لقد أوردتُ قطعة جبرانَ خليل جبرانَ « لكم لبنانُكم ولي لبناني » للذين يظنون أن جبرانَ شاعرُهم وحدهم — وللذين يظنّون أيضاً أنني أكرَهُ جُبرانَ . أنا لا أكرهُ جبران ولا غيرَ جبرانَ ، لأنّ الكُرْهَ والحبّ ، بهذا المعنى ، ليس من عمل العقل، بل من عمل العاطفة . إنّ العاقل يُحبّ ويكره — في هذا الباب — أموراً فَهِمَها فاحترمَها أو لم يحترِمْها . أمّا هنا ، في النتاج الأدبي ، فلا داعيَ لأن يُحبّ الانسانُ أو يكره ثمّ يخوضُ المعارك كأنّه يدافع عن نفسه في كفاحٍ في سبيلِ البقاء . إنّ غايةَ عَمَلي ، فيما يتعلّقُ بجبرانَ — في خلال دراستي الأدبية أو الفكرية أو العلمية — أنني أنسق الذين قالوا شعراً أو صنعوا فلسفة أو ابتكروا في العلم ، وكلّ ذلك بحَسَبِ ما وصلتْ اليه دراستي المقيّدة باستعدادي . فإذا أنا وضعتُ في حُسباني فلاناً قبلَ فلانٍ وفوقَ فلانٍ أو بعد فلانٍ فذلك اجتهادٌ منّي ثمّ أكونُ في اجتهادي هذا مُصيباً أو غيرَ مصيب .

بالأمسِ القريبِ قامَ عالمٌ أميركيّ اسمه مايكل هارت وألف كتاباً اسمه

= نؤلف — ونحن في الجامعة الأميركية — « دار الندوة » للتسلي بنظم الشعر : ابراهيم طوقان (العباس بن الأحنف) — حافظ جميل (أبو نواس) —(الدكتور) وجيه بارودي (ديك الجن) — عمر فروخ (صريع الغواني : مسلم بن الوليد). وكان كاتب دار الندوة نديم بارودي ولا اسم مستعاراً له .

البيت الأخير جاء في الرسالة قبل البيت الذي قبله . ولكن ابراهيم صحح الترتيب بأن جعل على البيت « ولقد قيل في الحياة ...» الرقم «١»، وعلى البيت « هكذا يذهب ...» الرقم «٢» .

« المائةُ » نَسَقَ فيه أسماء مائةِ رجلٍ من الذين تركوا أثراً في عالمنا . لقد جاء محمّدٌ (صلى الله عليه وسلّم) عند مايكل هارت الأميركيّ المسيحيّ أول ، ثمّ كان اسحاقُ نيوتن العالمُ الفيزيائي عنده ثانياً في الترتيب. ثم جاء المسيح (عليه السلام) عنده ثالثاً ....

ذلك كان اجتهاداً من مايكل هارت في النظر إلى الرجال الذين تركوا في هذا العالم أثراً باقياً ثمّ كانوا قد حقّقوا ما دَعَوْا اليه في حياتهم الدنيا كثيراً أو قليلاً . أمّا أنا فأعتقد أن المكانة الأولى لمحمّد صلى الله عليه وسلّم لم تنتظر مايكل هارت حتّى تَثْبُتَ . ولو أنّ مايكل هارت جعل محمّداً في كتابه ذلك دون المنزلة الأولى لما عتَبْتُ عليه ، فإنّ جماعةً من المبشرين وغير المبشّرين قد سبّوا محمّداً وافتَروْا عليه كل فِرْيَةٍ فلم يَغُضّ ذلك من مقام محمّد مثقالَ ذرّة . وكذلك تقديمُ مايكل هارت لمحمّد لم يكن ، عند هذا المؤلف الأميركيّ المسيحيّ ، سوى وُضوحٍ في الرؤية التاريخية يُشْكَرُ عليه ، لأنّ ذلك دلّ على مقدرةٍ فيه ولم يكن قِياساً في حقّ رسولِ الله صلى الله عليه وسلّم .

* * *

وأريدُ أن أقفَ بهذا البحث هنا ، لأنّني إذا أردتّ أن أمْضيَ فيه مسافةً جديدةً ، فإنّني سأجدُ نفسيَ مُضطراً إلى التطويل ، وإلى عرض المزيد من النماذج والأمثلة ، متخطياً ما سبق أن قلت في الصفحات الأولى ، من أنني لم أقصد أن أؤلف كتاباً في الشعر الحديث ، بل هو بحث في مساوىء هذا الشعر من حيث المعنى ومن حيث اللفظ ، وإيضاحاً للحقيقة فيما يدّعيه أصحابه من « تجديد » و « ثورة » على القديم .

بيروت في السابع عشر من ربيع الأول ١٤٠٠ هـ
٣ / ٢ / ١٩٨٠ م .

فهرس هجائي لأسماء الأشخاص ولعدد من المصطلحات

ح : في الحاشية ، م : مكرر ، = : انظر

طبع على مطابع
دار لبنان
للطباعة والنشر
بيروت - ص.ب ٥٦٢٠ - هاتف ٢٩٣٠٤٣

حول الكتاب والمؤلف

هذا الشعر الحديث ...

هل هو حديث حقاً .. كما يدّعي مقتبسوه عن الغرب ..

أم هو بالنسبة إلى الشعر العربي قديم مستحدث ؟

متى ظهر هذا النوع من الشعر عندنا..هل ظهر في عام ١٩٥٠ كما يزعم البعض أم في عام ١٩٢٠ على وجه التحديد ؟

مَن هو ، في لبنان ، أول من نشر نماذجه ، ثم ديواناً كاملاً من هذا الشعر الحديث .. وفي سنة ١٩٢٥ بالذات ؟!

من هم العمالقة ومن هم الأقزام في هذا الشعر ؟

★ ما الأسباب الداعية إلى نشأته عندهم ؟

★ وعندنا ؟

★ وما قيمته في تاريخ الأدب الإنساني ؟

الدكتور عمر فروخ ، غني عن التعريف ، وهو بما عرف عنه من سعة اطلاع ، ونظرة صائبة ترى الحقائق مجردة ، يلقي الأضواء على هذا الشعر منذ بدايته ، ثم وصول موجته إلينا وافدة من الغرب ، ويضع النقاط على الحروف ، ويسجل ، للتاريخ ، كثيراً من الحقائق حول هذا الموضوع .

« الناشر »

